DE GRUYTER

Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad,
Christoffer Theis, Laura Willer (Hrsg.)

ZEICHENTRAGENDE ARTEFAKTE IM SAKRALEN RAUM

ZWISCHEN PRÄSENZ UND UNSICHTBARKEIT

MATERIALE TEXTKULTUREN



Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum

Materiale Textkulturen

Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933

Herausgegeben von
Ludger Lieb

Band 20

Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum

Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit

Herausgegeben von
Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis und
Laura Willer

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-061945-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-061992-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-061996-6
ISSN 2198-6932



Library of Congress Control Number: 2018962512

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Delhi, Quṭb-Komplex, Detail der Blendfassade der ersten Moschee, um 1200 (Foto: Daniel Redlinger).
Satz: Jessica Dreschert, Berlin
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Dieser Band vereint die Beiträge und Ergebnisse einer Tagung, die vom 23.-25. Februar 2015 im Zentrum für Altertumswissenschaften der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg unter dem Titel „Präsenz und UnSichtbarkeit. Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum / Presence and InVisibility. Sign-bearing Artefacts in Sacral Spaces" stattfand. Organisiert wurde sie von den MitarbeiterInnen des Teilprojekts A03 „Materialität und Präsenz magischer Zeichen zwischen Antike und Mittelalter", Sarah Kiyanrad, Laura Willer und Christoffer Theis, sowie des Teilprojekts A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk", Wilfried E. Keil. Diese Projekte sind Teil des Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen – Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften".

Unser besonderer Dank gilt dem Sonderforschungsbereich 933 mit seinen Sprechern Prof. Dr. Markus Hilgert (inzwischen Generalsekretär der Kulturstiftung der Länder) und Prof. Dr. Ludger Lieb, für die Möglichkeit, die Tagung durchführen zu können. Gedankt sei Letzterem auch in seiner Funktion als Reihenherausgeber und dem wissenschaftlichen Beirat der Schriftenreihe „Materiale Textkulturen". Der SFB und die Schriftenreihe werden von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert.

Jessica Dreschert sagen wir Dank für die Erstellung des Satzes, Simone Wagner und Ursula Egner für die Unterstützung bei der Redaktion und Sebastian Straßburg für englische Sprachkorrekturen. Für die Hilfe bei der Ausrichtung der Tagung danken wir Ursula Egner, Carolin Fröschle, Hadis Jahani, Yannik Hampf und Karin Meese. Insbesondere bedanken möchten wir uns auch bei allen Vortragenden, ohne deren Beiträge diese anregende Konferenz nicht möglich gewesen wäre.

Heidelberg, im Sommer 2018
Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis und Laura Willer

https://doi.org/10.1515/9783110619928-202

Inhalt

Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis und Laura Willer

Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Geschriebenem und Artefakten

Zur Einführung des Bandes

Der vorliegende Sammelband vereint die Vorträge und Ergebnisse der Tagung „Präsenz und UnSichtbarkeit. Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum / Presence and InVisibility. Sign-bearing Artefacts in Sacral Spaces", die vom 23.–25. Februar 2015 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg stattfand.[1] Am Anfang der Konzeption der Tagung stand die Beobachtung, dass wir als Organisatorinnen und Organisatoren, die in unterschiedlichen Fächern beheimatet sind (Ägyptologie, Europäische Kunstgeschichte, Islamwissenschaft/Iranistik, Papyrologie) in unseren Forschungen an schrifttragenden Artefakten alle mit einem Phänomen konfrontiert waren, das sich mit absichtsvoller ‚Unsichtbarkeit', dem bewussten ‚Verbergen' von Artefakten und Schrift im religiösen Kontext umschreiben lässt. Hierbei kann es sich z. B. um folgende Artefakte handeln: schrifttragende Amulette, die in Kapseln am Körper getragen werden; inskribierte Gemmen, die Pseudoschrift aufweisen; kurze Inschriften; Namensinschriften; Steinmetzzeichen an Kirchen oder koranische Inschriften in der Architektur, bei denen die Buchstaben bis zur Unkenntlichkeit ineinander verschränkt wurden oder die teilweise in großer Höhe eingehauen wurden, sodass sie mit dem bloßen Auge von unten nicht erkennbar und somit auch nicht lesbar sind. Zeichentragende Artefakte sind also in vielen Kulturen immanenter Bestandteil sakraler Räume, die sie durch ihre Präsenz mitkonstituieren. Im Anschluss an die daraus resultierenden Fragen wurde eine fachlich breit aufgestellte Tagung durchgeführt, auf der die (Un)Sichtbarkeit zeichentragender Artefakte – oder von Geschriebenem – im Kontext sakraler Räume in transkultureller Perspektive beleuchtet wurde.

Die Beiträge des Bandes beschäftigen sich mit zeichentragenden Artefakten,[2] die sowohl mobil als auch immobil sein können,[3] von kleinsten Gegenständen bis

---

1 Die Teilprojekte A03 „Materialität und Präsenz magischer Zeichen zwischen Antike und Mittelalter" und A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk" haben die Tagung organisiert. Sie wurde ebenso wie die daraus entstandene Publikation durch den Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften" ermöglicht. Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

2 „Der Begriff ‚Artefakt' bezeichnet hier allgemein ein *kulturell modifiziertes Objekt*, jegliches durch direkte menschliche oder technische Einwirkung entstandene Produkt oder Phänomen einschließlich fester Installationen, wie etwa Bauwerke" (Hilgert 2010, 87, Anm. 2). Ausführlicher zum Begriff „Artefakt" vgl. Tsouparopoulou/Meier 2015.

3 Zu mobilen und immobilen Schriftträgern vgl. Theis 2015.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-001

hin zu ganzen Gebäuden und Felsinschriften in den sakralen Räumen verschiedener Religionen und Kulte im Vorderen Orient und Europa und von prähistorischer Zeit bis zum Mittelalter und stellenweise darüber hinaus. Der Zeichenbegriff referiert auf solche Zeichen, die in irgendeiner Weise eine Kommunikationsabsicht haben, also auf Schriftzeichen und nicht genau zu definierende Zeichen sowie bildhafte Zeichen.[4] Sakraler Raum ist nicht nur als rein architektonischer, sondern auch als Kulturraum und sozialer Raum zu verstehen.[5] Innerhalb dieses Raums ist die topologische Anordnung zu berücksichtigen.[6]

Der religiöse Mensch trennt „seit seiner frühesten Geschichte von der profanen Wirklichkeit Räume ab, die er vom Numinosen erfüllt glaubt. Solche heilige Räume sind Bereiche, in denen sich etwas vom Göttlichen durch eigentümliche Begebenheiten oder Objekte zeigt."[7] Also sind in fast allen Religionen Kultstätten bekannt, die als sakrale Räume gelten: ob Tempel, Synagogen, Kirchen oder Moscheen…[8]

1 Präsenz und (Un)Sichtbarkeit

Eine der zentralen Fragen ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis von Präsenz und (Un)Sichtbarkeit sowohl der Artefakte als auch der Zeichen und des Geschriebenen in diesem Raum. Hierbei werden je nach Artefakt die unterschiedlichen Abstufungen im Spektrum von (restringierter) Präsenz, (restringierter) Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit berücksichtigt. Dabei zeigt sich deutlich, dass kulturübergreifend ähnliche Phänomene zu beobachten sind: Das Spiel von Verbergen und Offenbaren lässt sich gleichermaßen, um nur zwei Beispiele herauszugreifen, an samanidischer

4 Jedoch ist das, was die Inschriften kommunizieren, nicht immer notwendig das Geschriebene, vgl. Ettinghausen 1974. Zu dem Begriff „Geschriebenes" vgl. Ott/Kiyanrad 2015.

5 Zum sakralen Raum allgemein vgl. Turner 1979, 13–33. Zu den Beziehungen zwischen sakralen Räumen und Texten in England und Wales im Mittelalter und der Neuzeit siehe Sterrett/Thomas 2011. Zur Sakralität in der Landschaft in der Antike und im Mittelalter vgl. Nordeide/Brink 2013. Zu Studien zu einem nicht architektonischen, sondern „virtuellen Raum" im Mittelalter vgl. Vavra 2005.

6 Zur Topologie siehe Dickmann/Keil/Witschel 2015. Zu topologischen Studien zum sakralen Raum unterschiedlicher Epochen und religiöser Kulturen vgl. Dierkens/Morelli 2008.

7 Schmitt 2004, 37. Siehe hierzu auch Richter 1998, 249f.

8 Das Urchristentum bildet eine Ausnahme, da es keine wirklichen Kultstätten gab. „Der eigentliche Tempel Gottes war die Gemeinschaft der Gläubigen." (Czock 2012, 4). Bereits in der Spätantike gab es aber die Idee von heiligen Kultorten, vgl. Czock 2012, 4. Die Kirche wurde erst im Laufe des 6. bis 9. Jahrhunderts zu einem heiligen Ort im Christentum, was mit der Entwicklung des Ritus der Kirchendedikation einherging. Erst durch die Kirchweihe, die Dedikation einer Kirche wird der profane zu einem sakralen Raum. Erste Quellen zur Dedikation einer Kirche sind aus dem 4. Jahrhundert erhalten. Erste Texte und Ordnungen sind aus dem 8. und 9. Jahrhundert erhalten, die in Teilen aber auf das 5. Jahrhundert zurückgehen. Vgl. Forneck 1999, 8–43.

engobierter Ware und Bauinschriften aus dem islamisch und christlich geprägten Kontext nachvollziehen.[9]

Schrift hat durch ihre Funktion generell etwas, das zum Über-Sehen ihrer Bildhaftigkeit erzieht.[10] Geübte Leser nehmen bei Buchstaben- oder Silbenschriften die Schriftzeichen[11] als Gesamtheit eines Wortes wahr und nicht mehr als einzelne Zeichen. Als funktionierendes Medium bringt sich Schrift nach Sybille Krämer selbst zum Verschwinden.[12] Während des Akts des Lesens oder Dekodierens wird also die spezifische Materialität der Schrift ausgeblendet. Die Schrift ist dann quasi unsichtbar, obwohl sie dennoch auf ihre Sichtbarkeit angewiesen ist. Das Phänomen der Dichotomie von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Schrift haben Susanne Strätling und Georg Witte treffend als „sichtbare Unsichtbarkeit" bezeichnet.[13] Es entsteht „ein Spannungsfeld, das Sichtbarkeit in die Nähe zur Bildlichkeit und aller ihrer Kippformen vom Ornament über die Figur zur Arabeske führt."[14] Aus bildwissenschaftlicher Sicht ist es entscheidend, dass die Schrift einem Kippbild vergleichbar ist[15] und somit in einer „Spannung zwischen zeichentranszendierendem Verstehen und perzeptorischer Resistenz des Materials" steht.[16] Die *gesehene Schrift* impliziert und transportiert in ihrer Bildlichkeit nochmals andere Aussagen als der *verstandene Text*. In diesem Sinne kann Schrift auch für illiterale Rezipienten eine große Bedeutung haben. Sie kann z. B. schön, altertümlich oder exotisch erscheinen, Autorität einflößen oder auch Vertrauen erwecken. Hierbei ist das Phänomen der Schriftbildlichkeit entscheidend.[17] Manche Inschriften, wie zum Bespiel koranische Verse, können durch Sehen in ihrer Ganzheit erfasst werden. Die Verse müssen also nicht Buchstabe für Buchstabe, Wort für Wort dekodiert werden. Es ist demnach nicht zwingend eine Lesekenntnis erforderlich. Das bloße Sehen und Erkennen des Vertrauten wirkt hier sogar identitätsstiftend.[18] Das bedeutet, dass Schriftzeichen und Schrift, die von sich aus eigentlich fast immer ikonisch sind, zusätzlich eine ikonische Präsenz aufweisen

9 Zur Lesbarkeit von islamischen Inschriften vgl. Blair 1989.
10 Strätling/Witte 2006, 9.
11 Zu „Schriftzeichen" vgl. Hornbacher/Neumann/Willer 2015.
12 Krämer 2006, 75.
13 Strätling/Witte 2006, 8.
14 Strätling/Witte 2006, 8f.
15 Frese 2014, 2.
16 Strätling/Witte 2006, 7.
17 Siehe hierzu auch Krämer 2006, 76.
18 Das, was die Inschriften kommunizieren, ist nicht immer notwendig der Inhalt des Geschriebenen. „Obwohl das geschriebene Wort insbesondere im Alltag der literalen Schichten muslimischer Gesellschaften eine wichtige Rolle spielt, so hat das Erkennen kalligraphischer Formen doch auch in den theologiefernen volkstümlichen Kulturen der Mündlichkeit einen hohen emotionalen Wert" (Frembgen 2010, 12). Inschriften konnten nicht nur eine religiöse, sondern auch eine politische Identität mitkommunizieren, vgl. Bierman 1998 (besonders Kapitel 1). Dazu musste nicht Wort für Wort gelesen, sondern nur gesehen werden: „It is difficult to prove such an assumption but there are nevertheless some indications that inscriptions remained mostly unread" (Ettinghausen 1974, 303).

können.[19] Dies ist ebenfalls bei Kunstinschriften der Fall, die auf den ersten Blick wie andere übliche Inschriften aussehen, aber sich bei genaueren Hinsehen als eine Art Schrift-Mimikry erweisen und auf andere Schriftsysteme rekurrieren. Diese Schriften sind entweder überhaupt nicht oder nur durch in die Kunstschrift Eingeweihte entzifferbar und damit lesbar.[20] Nochmal anders verhält es sich bei „normalen" Schriften mit einer zusätzlich erschwerten Lesbarkeit wie dies beispielsweise bei bis zur Unkenntlichkeit verformten in Arabisch verfassten Texten und Inschriften der Fall ist, wobei man oft auch die Diakritika wegließ.[21] Geschriebenes dieser Art entzieht sich einer gewohnten Lesbarkeit und der versuchte Akt des Lesens oder Dekodierens durch einen nicht eingeweihten Leser scheitert. In diesem Fall wird die Ikonizität der Schrift in den Vordergrund gedrängt.

Die Frage der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit beschränkt sich aber keineswegs nur auf die Zeichen und das Geschriebene selbst, sondern bezieht sich genauso auf die zeichen- und schrifttragenden Artefakte. Deren Sichtbarkeit kann in verschiedensten Abstufungen von sichtbar bis zum kompletten Entzug der Sichtbarkeit reichen. Im Extremfall ist ein Artefakt dann auf mehreren Ebenen weder sicht- noch lesbar.

Sowohl das Artefakt als Zeichen- und Schriftträger sowie die Schriftbildlichkeit haben einen entscheidenden Anteil an dem, was man als *Schriftpräsenz* bezeichnen könnte. Was aber genau versteht man unter „Präsenz"? Und wie steht es eigentlich um die Präsenz von zeichen- und schrifttragenden Artefakten, die nicht jedermann zugänglich sind oder (wie bei beschrifteten Amuletten) sogar gänzlich im Verborgenen wirken und dabei weder lesbar noch sichtbar sind?

Der Begriff „Präsenz" kann auf zwei verschiedene Weisen verwendet werden. Einmal bezeichnet er die „materielle Anwesenheit und Verfügbarkeit von etwas, wie z. B. von Büchern in einer ‚Präsenzbibliothek', oder das sichtbare und effektive Vorhandensein, z. B. von Truppen oder Waffen im Fall der ‚militärischen Präsenz'".[22] Hiermit im Zusammenhang steht die Wirksamkeit, die über ein bloßes Vorhandensein hinausgeht. Diese zeigt sich z. B. in der Ausstrahlungskraft, der performativen Wirkung einer Person gegenüber einer anderen, wie es etwa bei einem Schauspieler auf einer Bühne der Fall ist. Beim Zuschauer wird im Idealfall durch die unmittelbare Wirkung der Performanz die Differenz zwischen Schauspieler und Rolle und zwi-

---

19 Zum Bildhaften von Schrift und Inschriften vgl. Kendrick 1999; Hamburger 2011; Bedos-Rezak/Hamburger 2016. Zu „Lesbarkeit und symbolischem Gehalt" von Schrift in der islamischen Architektur vgl. Korn 2010, 114–116.

20 Zu einem Beispiel hierfür vgl. Kotansky 1991.

21 Anders verhält sich dies bei codierten Schriften, die wieder zu decodieren sind. In diesen Fällen wird die eigentliche Schrift ausgeblendet und durch andere Zeichen ersetzt. Schriften als Expertencodes wurden z. B. verwendet, indem man sowohl Zahlen durch Wörter als auch Wörter durch Zahlen ausdrückte und damit eine weitere Sinnebene etablierte, wie dies aus dem jüdischen und islamischen Kulturkreis bekannt ist. Eine gute Einführung hierzu bietet Schimmel 1990, 77–114. Ausführlicher siehe Schimmel 1993.

22 Hornbacher/Frese/Willer 2015, 87.

schen Realität und Bühne aufgehoben.[23] Die Effektivität der Militärpräsenz resultiert nicht zwangsläufig aus ihrer Sichtbarkeit. Hierbei kann das bloße Wissen um ihre Existenz entscheidend für eine abschreckende Wirkung sein. Die „Produktion von Präsenz“ war auch im sakralen Kontext häufig ein zentrales Anliegen.[24] Wenn etwas präsent ist, dann ist es nach Hans Ulrich Gumbrecht in der Reichweite des Menschen, also für ihn greifbar.[25] Die Produktion ist als ein Akt zu verstehen, „[...] bei dem ein Gegenstand im Raum ‚vor-geführt‘ wird“.[26] Präsenz kann also auch innerhalb oder infolge eines performativen Aktes entstehen.[27] Die Definition von Gumbrecht ist, wie oben schon deutlich wurde, nicht ausreichend, da für eine Person auch ein Artefakt präsent sein kann, wenn es für ihn nicht mehr greif- oder sichtbar ist. Dies ist z. B. der Fall, wenn das Artefakt sichtbar, aber nicht mehr greifbar – oder aber in unmittelbarer Nähe, aber nicht sichtbar ist. Um solche Fälle terminologisch zu erfassen, kann man unterschiedliche Arten von Präsenz unterscheiden. Es scheint also, dass etwas präsent ist, wenn es vorhanden, also greifbar und/oder sichtbar ist. Wenn die sichtbare und greifbare Präsenz eines Artefakts nun auf irgendeine Weise eingeschränkt ist, handelt es sich um einen typologischen Sonderfall, nämlich die restringierte Präsenz.[28] Die Einschränkung der Präsenz kann auf verschiedene Arten erfolgen, z. B. räumlich, zeitlich oder personell.[29] Ein Artefakt muss für einen möglichen Rezipienten im ‚Raum‘ nicht zwangsläufig sichtbar sein, d. h. es kann für ihn abwesend erscheinen, um dennoch durch das bloße Wissen um das Artefakt eine Wirkung für ihn erzeugen zu können (wie dies bei der oben genannten Militärpräsenz der Fall sein kann). Das Artefakt besitzt also eine Wirkmächtigkeit und ist hierdurch effektiv. Dies

---

23 Hornbacher/Frese/Willer 2015, 87.

24 Zu der vom Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht geprägten Formel „Produktion von Präsenz“ siehe Gumbrecht 2004. Zum Begriff „Präsenz“ siehe Hornbacher/Frese/Willer 2015. So war die „Produktion von Präsenz“ nicht nur im Mittelalter ein zentrales Anliegen in der christlichen Liturgie, sondern ist es auch heute noch. Einen Höhepunkt bedeutet das Sakrament der Eucharistie, das die „Realpräsenz“ Gottes auf Erden während der Messe verbürgt. Zur Real-, Verbal- und Aktualpräsenz siehe Hornbacher/Frese/Willer 2015, 89–95. Zur Aktual- und Realpräsenz während der Messe vgl. auch Frese 2013, 110–112. Zur sakramentaltheologischen Kategorie der Realpräsenz vgl. Betz 1961.

25 Gumbrecht 2004, 10–11 u. 32–33.

26 Gumbrecht 2004, 11.

27 Hornbacher/Frese/Willer 2015, 98.

28 Grundlegend zur restringierten Schriftpräsenz siehe Frese/Keil/Krüger 2014a. Der Begriff der „restringierten Präsenz“ wurde vom Altorientalisten Markus Hilgert für die theoretische Grundlage „Text-Anthropologie“ des Heidelberger Sonderforschungsbereichs 933 eingeführt: „Einen typologischen Sonderfall stellen diejenigen Arrangements von Objekten und Körpern dar, innerhalb derer ein oder mehrere Artefakte mit Sequenzen sprachlicher Zeichen so platziert sind, dass nur bestimmte oder gar keine Akteure dieses Geschriebene temporär oder permanent rezipieren können. Solche Arrangements weisen eine *restringierte Präsenz* des Geschriebenen auf.“ (Hilgert 2010, 99, Anm. 20).

29 Siehe hierzu auch Keil 2014b.

hieße, dass das Artefakt trotz seiner visuellen Absenz eine Präsenz besitzt.[30] Artefakte und somit auch schrifttragende Artefakte können also, obwohl sie nicht sichtbar sind, eine Präsenz und somit auch eine Effektivität aufweisen.[31]

Die Präsenz ist in ihren Formen auch immer vom Rezipienten abhängig. Man kann also im lebensweltlichen Kontext nicht von einer vollen Präsenz schlechthin reden, da immer für irgendeinen Rezipientenkreis eine Einschränkung vorliegt. Wird die Botschaft vom intendierten Empfänger erreicht, wie z. B. bei einer Geheimschrift, so liegt für diesen keine eingeschränkte Präsenz vor. „Scheinbar restringierte Schriftpräsenz erweist sich hier als optimierte, strikt empfängerorientierte Kommunikationsform."[32] Für eine andere Person jedoch, die die Geheimschrift zwar sehen, aber nicht lesen kann, liegt ein Fall der restringierten Präsenz vor.

2 Fragestellung und thematisches Spektrum des Bandes

Die in einem Zusammenhang stehenden Phänomene der Visualität und Sichtbarkeit,[33] des Heimlichen und Geheimen,[34] des Öffentlichen und Privaten[35] und die Tätigkeiten des Verhüllens und Enthüllens[36] sind in den letzten beiden Jahrzehnten verstärkt analysiert worden. Mit diesem Band soll diese wissenschaftliche Diskussion um die Untersuchung von Zeichen und Geschriebenem erweitert werden und hierbei besonders um die Phänomene von Präsenz und (Un)Sichtbarkeit bereichert werden unter Berücksichtigung der Zwischenstufen: von Präsenz zu restringierter Präsenz sowie von Sichtbarkeit zur Unsichtbarkeit.[37]

In den Extremfällen, in denen Zeichen oder Geschriebenes nahezu oder dauerhaft dem Blick entzogen wurden oder/und nur zu bestimmten Anlässen bzw. Ritualen sichtbar waren, drängen sich Fragen nach der Präsenz und der Sichtbarkeit bzw.

30 Zu Beispielen siehe Ledderose 2006; Keil 2014a; Endres 2014, Tsouparopoulou 2014; Hornbacher/Frese/Willer 2015, 95–98.
31 Zur Präsenz als Wirkkraft oder Bedeutung des Textes siehe Hilgert 2010, 111f. Zur Wirkmächtigkeit und Effektivität der Präsenz siehe Hornbacher/Frese/Willer 2015, 88f., 95, 97.
32 Frese 2014, 3 nach einem Hinweis von Thomas Meier. Zu dieser Bemerkung siehe auch Frese/Keil/Krüger 2014b, 241.
33 Strätling/Witte 2006; Wenzel 2009; Rathmann-Lutz 2011.
34 Assmann/Assmann 1997; Engel/Rang/Reichert 2002.
35 Melville/Moos 1998; Emmelius/Freise/Mallinckrodt/Paschinger/Sittig/Toepfer 2004; Moos 2004; Brandt 1993. Besonders auch im Hinblick auf die Raumsemantik vgl. Freise 2004.
36 Klein/Mai/Tumanov 2017.
37 Hierbei konnte auf den Ergebnissen des bereits publizierten Workshops „Verborgen, unsichtbar, unlesbar – Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz" aufgebaut werden. Siehe Frese/Keil/Krüger 2014a.

Unsichtbarkeit geradezu auf, lassen sich aber auch für die einzelnen Zwischenstufen stellen: Richten sich die Artefakte und/oder das Geschriebene an einen bestimmten Adressatenkreis? Können die Botschaften auch von anderen rezipiert werden, wenn ja, wie und inwiefern? Muss die Sichtbarkeit des zeichen- oder schrifttragenden Artefakts gewährleistet sein, damit es seine Wirkmächtigkeit entfaltet und der Adressat erreicht werden kann? Sind eingeschränkt sichtbare Artefakte wirklich im Sinne einer eingeschränkten Sichtbarkeit oder gar Unsichtbarkeit zu betrachten? Auf welche Art und in welcher Weise wird seitens der Autoren, Schreiber und Auftraggeber Aufwand betrieben, damit die Botschaft (nur) den intendierten Adressaten erreicht? Bestehen für Akteure Unterschiede in der Wirkung sichtbarer und unsichtbarer Artefakte oder Zeichen? Wie verhält es sich mit Zeichen und Geschriebenem, die sichtbar, aber nicht ohne Mittler verständlich sind? Oder ist für uns heute manchmal einfach die Intention nicht mehr verständlich? Ist das Wissen um die Präsenz wichtiger als die Präsenz selbst? Oder ist gar nur der Glaube an eine Präsenz entscheidend? Wie wirkt sich die materielle Beschaffenheit eines Artefakts auf seine Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit aus? Welche sozialen Praktiken fanden in diesem Kontext an oder mit den Artefakten statt?

Eng verbunden mit diesem Aspekt ist die Frage nach Grenzen (die „Innen“ und „Außen“ miteinander verbinden können) und Grenzüberschreitungen durch Akteure. Wie markieren zeichentragende Artefakte Grenzen? Diese Grenze kann sowohl architektonisch sein als auch eine Grenze des Verständnisses der Zeichen und Inschriften und der zeichen- oder schrifttragenden Artefakte. Wo verlaufen die Verständnisgrenzen? Wer kann diese Grenzen wie (z. B. durch Rituale) überbrücken? In welcher Weise stehen sie dann mit dem sakralen Raum in Verbindung?

Wie sich an den Beiträgen zeigt, finden sich in zahlreichen Epochen und Kulturkreisen Beispiele für Artefakte mit unsichtbaren Zeichen im sakralen Raum oder für ein Zusammenspiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Eine Unterscheidung lässt sich danach treffen, ob wir es mit mobilen (z. B. Kleidung, Messgeschirr, Amulette) oder immobilen (z. B. Grabsteine, Bauinschriften) Artefakten zu tun haben.[38]

In nahezu jedem Fall, den die Beiträge beschreiben, gibt es einen intendierten Adressatenkreis, dem die zeichen- oder schrifttragenden Artefakte sowohl (zumindest zeitweise) sichtbar als auch verständlich waren, und einen oder mehrere Personenkreise, der bzw. die nicht als Adressat gemeint waren, für den dies gerade nicht gilt – sei es, dass die Artefakte für ihn sichtbar oder unsichtbar waren. Das heißt, dass teilweise ein bewusstes „Verschlüsseln“ durch schriftkundige Experten eine Grenze etablieren sollte – die eventuell, wenn überhaupt, nur mit ihrer Hilfe wieder

---

38 Immobile Artefakte sind entweder baugebunden, fest in der Erde verankert oder mit naturräumlichen Gegebenheiten verbunden. Mobile Artefakte können in einem zweiten Schritt immobil werden, indem sie in einem immobilen Artefakt verankert werden. Umgekehrt ist dies hingegen nicht möglich, auch wenn immobile Artefakte transloziert werden können, werden sie dadurch nicht zu einem mobilen Artefakt.

überschritten werden konnte. Insofern können nicht entzifferbare oder unsichtbare Zeichen auch ein Hinweis für Wissen-Macht-Konstellationen sein. Manche Zeichen, wie Repräsentationen des „Bösen Blicks“, werden offensichtlich gerade zu dem Zweck installiert, eine Personengruppe von einem sakralen Ort fernzuhalten (Beitrag Pauline Donceel-Voûte). Schriftgelehrte gehörten in vornehmlich oralen Gesellschaften im Normalfall zur Elite. In einigen Kulturen durften z. B. nur Amulettschreiber die Schrift der von ihnen verfassten Amulette sehen und nicht die Träger selbst, die am Körper nur die mit einem Schriftamulett befüllte Kapsel trugen.[39] Das Geschriebene selbst wird in diesem Beispiel auf drei Ebenen unsichtbar: zum einem physisch, da solche Kapseln oft versiegelt waren, zum anderen lebensweltlich, da der Klient möglicherweise nicht literalisiert war, zum anderen ‚okkult‘, da neben lesbaren Zeichen oft solche zum Einsatz kamen, die an übernatürliche Wesen adressiert waren oder deren Verständnis die Initiierung des Lesers in das nötige Geheimwissen voraussetzten.

In ähnlicher Form kann dies auch auf andere Artefakte zutreffen: So sind manche Steinmetzzeichen und auch Inschriften dem normalen Kirchenbesucher nicht sichtbar, weil sie entweder in großer Höhe oder in ihm nicht zugänglichen Bereichen angebracht sind.[40] Analog verhält es sich mit anatolischen Steininschriften (Beitrag Annick Payne). Auch wenn der Betrachter beispielsweise Schrift auf samanidischer engobierter Ware (Beitrag Farnaz Masoumzadeh) sehen konnte und mancher das Geschriebene zu lesen vermochte, versteckt sich hinter der Schrift doch eine weitere Deutungsebene, deren Sinn nur mit dem nötigen Expertenwissen offenbar wird und dabei sogar die Bedeutung der Buchstaben übersteigt. Eine weitere Deutungsebene kann ebenso entstehen, wenn die Zeichen einen zweiten Raum im Raum kreieren, um ein darin befindliches Objekt oder eine Person zu schützen (Beitrag Christoffer Theis).

Die Präsenz von Stifterinschriften kann entweder der Legitimierung dienen (Beitrag Verónica Abenza) oder bei liturgischem Gerät den Zelebranten zur Fürbitte auffordern bzw. bei *vasa sacra* den Stifter durch die Präsenz (nicht zwingend durch die Sichtbarkeit) seines Namens am eucharistischen Opfer unmittelbar teilhaben lassen (Beitrag Johannes Tripps). Bergkristalle bei Reliquiaren dienen hingegen nicht nur der Sichtbarkeit der Reliquien und der Reliquienauthentiken, sondern auch einer symbolischen Durchlässigkeit der Heilswirkung der Reliquien (Beitrag Anne Kurtze).

Andererseits verbindet sich mit dem Drang, Zeichen und Geschriebenes zu deuten, auch eine Offenheit für Interpretationen, d. h. bestimmte Zeichen müssen nicht in der Tiefe verstanden werden, um effektiv zu sein: Entscheidend ist, dass sie Kommunikation ermöglichen. Wie das Beispiel der stećak im mittelalterlichen Bosnien (Beitrag Gorčin Dizdar) oder der Tamgas aus Tanais (Beitrag Valeriya Kozlovskaya und Sergey M. Ilyashenko) zeigt, können vorgegebene Lesarten von verschlüsselten Mitteilungen auch verlorengehen – und sind dann offen für neue Zuschreibungen. In diesem

39 Kiyanrad 2017, 312–319.
40 Siehe hierzu Keil 2014b.

Kontext sind auch ‚kokettierende' Referenzen zu verstehen, die entweder Codes für Macht und Wohlstand sind, wie arabische und arabisierende Inschriften auf europäischen Gewändern (Beitrag Vera-Simone Schulz) oder Geschriebenes, das bereits als Chiffre für bestimmte Identitäten lesbar ist, wie es im modernen Gebrauch von Psalm 90 zu beobachten ist (Beitrag Thomas J. Kraus). Freilich ist bei jüngeren (Um-)Deutungen Vorsicht geboten, spiegeln sich hier doch eher moderne Weltsichten wieder.

Eine weitere Funktion, die mit der bereits erwähnten Grenzziehung in Zusammenhang steht, ist die Etablierung einer spezifischen Gedenkkultur: Auch hier ist die Grenze, die durch Schriftlichkeit einerseits, die nicht leicht verständlichen Referenzen andererseits gezogen wird, z. B. ein Ausdruck von Macht (Beitrag Daniel Redlinger). Selbst am Lebensende hört das Verschlüsseln nicht auf, ist das Grab doch ein auf ganz spezifische Weise sakraler Ort: Hier können Grabbeigaben auf die eine oder andere Weise exponiert oder versteckt werden (Beitrag Melanie Augstein) oder im Grab für die Lebenden unsichtbare Amulette Effektivität entwickeln (Beitrag Sarah Kiyanrad und Laura Willer). Diese Grenze wiederum war nicht die letzte, sondern wirkte ins Leben zurück: Auch im Umfeld des durch Gräber konstituierten Sakralen gab es wieder Experten, die – gelegentlich unter Einbindung von Materialien aus dem funerären Kontext – zeichentragende Amulette herstellten, die für die des Lesens nicht Kundigen oft eine neue Grenze etablierten.

3 Zusammenfassung der Beiträge

Der künstlerischen Darstellung des (un)sichtbaren Bösen widmet sich **Pauline Donceel-Voûte**. In ihrem Beitrag verweist sie auf eine große Anzahl an Beispielen für die (universale) ikonographische Bannung des Bösen aus unterschiedlichen Kulturen und Jahrhunderten und versammelt sie in einer Typologie. Zu den von ihr identifizierten apotropäischen, visualisierten Objekten und Lebewesen, die das Böse bannen sollen, gehören Wachen, Licht, Schutzgesten, Waffen, Augen und Talismane. Statt das Böse fernzuhalten, kann es auch ikonographisch gefangen oder, z. B. mittels ‚checkpoints', am Eintreten gehindert werden. Sofern das Böse ebenfalls dargestellt ist, ändert sich der gezeigte Kontext: Nun sind es Kriegsszenen, die sich beobachten lassen.

Christoffer Theis behandelt in seinem Beitrag „Präsenz und (Un)Sichtbarkeit magischer Grenzen" die in mehreren Jahrtausenden im Vorderen Orient überlieferten Methoden, eine Grenze auf magische Weise zu kreieren. In den unterschiedlichen Kulturen wurden viele verschiedene Methoden angewandt, eine offene oder geschlossene Grenze gegen das Böse zu schaffen. Diese Methoden werden unter den verschiedenen, dem Band inhärenten Fragestellungen untersucht und mit dem von Markus Hilgert initiierten kulturanthropologischen Ansatz des Sonderforschungsbereichs 933 in Verbindung gesetzt.

Melanie Augstein fragt sich in ihrem Beitrag, wann und für wen Grabbeigaben überhaupt sichtbar waren. Als Beispiele hierfür dienen einmal verzierte Keramikgefäße als Grabbeigaben aus der Eisenzeit in Mitteleuropa und die sogenannten ‚Fürstengräber' (Hochdorf, Glauberg) der Späthallstatt- und Frühlatènezeit, also des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Grabanlagen wie die der ‚Fürstengräber' repräsentieren einen sozialen Raum und Grabbeigaben fungieren als Kommunikationsmedium. Nicht nur die Verzierungen sondern auch die räumliche Anordnung der Artefakte im Grab können der Kommunikation dienen. Hierbei wurden Artefakte und der Leichnam verhüllt, was sie in eine Ebene zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit versetzen. Die Hinweise auf ein Podium in Hochdorf und die beginnende Vegetation weisen darauf hin, dass die Grabanlage länger offen war und hierbei wohl Visualisierungen und Inszenierungen im Rahmen der Bestattung stattfanden.

Mit dem Grab als Schwellenort von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit setzt sich der Artikel von **Sarah Kiyanrad** und **Laura Willer** auseinander. Der Fokus liegt auf Amuletten, die entweder speziell für das Grab angefertigt wurden, oder aber schon vorher im Besitz des nun Verstorbenen waren und ihm in seine letzte Ruhestätte beigegeben wurden. Gleichermaßen zeigt der Beitrag auf – mit Beispielen vornehmlich aus dem antiken östlichen Mittelmeerraum sowie islamisch geprägten Kulturen –, dass es auch Amulette gab, die in der Nähe von Gräbern angefertigt wurden oder gar aus funerären Materialien bestanden.

Anhand verschiedenartiger Artefakte aus dem spätantiken Ostmittelmeerraum, welche sämtlich mit (dem Anfang von) Psalm 90 in Griechisch beschriftet sind, erläutert **Thomas J. Kraus** die unterschiedlichen Rezeptionen dieser apotropäisch wirkenden Artefakte in Hinblick auf Präsenz und (Un)Sichtbarkeit. Die Sichtbarkeit und damit die Adressaten und Verständnismöglichkeiten variieren stark je nach Schriftträger: Türstürze, Grabanlagen, Sarkophage und diverse Schmuckstücke wie Ringe, Medaillons und Armbänder. Kraus verdeutlicht nicht nur das jeweilige spezielle Zusammenspiel (im)mobiler Apotropaia und der Eingrenzung der Adressaten bis hin zu Verstorbenen, sondern zeigt auch den Zusammenhang zwischen Psalm 90 und dem zugleich gezeigten ikonographischen Repertoire auf.

Im Gebiet des mittelalterlichen Bosnien sind ungefähr 70000 stećak erhalten, monolithische Grabmonumente, die überwiegend vom Ende des 13. bis Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sind. **Gorčin Dizdar** untersucht in seinem Beitrag nur dekorierte Steine, die 30% der Artefakte ausmachen. Bei den Reliefs kann es sich um einzelne Zeichen wie Kreuze, Sicheln oder Rosetten, aber auch um ganze figürliche Szenen oder ganz selten auch Inschriften handeln. Die Reliefs der Grabmonumente, die noch heute in der Landschaft präsent sind, können nicht mit Hilfe von Quellentexten interpretiert werden, wodurch plausible Deutungen erschwert sind. Dizdar adaptiert das von Markus Hilgert für den Sonderforschungsbereich 933 entwickelte Prinzip, dass der Sinn des Geschriebenen nicht im ontologischen Sinne festgelegt ist,

sondern durch Sinnzuschreibungen der Rezipienten erfolgt. Hierauf aufbauend führt Dizdar anhand der bei den stećak dominierenden Darstellung der Hirschjagd mit Hilfe von Bonavernturas Argumenten für religiöse Kunst eine mehrschichtige Analyse des Hirschjagd-Motives durch.

In ihrem Beitrag „*Tamgas* and *Tamga*-like signs from Tanais" setzen sich **Valeriya Kozlovskaya** und **Sergey M. Ilyashenko** mit einem spezifischen Zeichenrepertoire auseinander, welches in Tanais an der nordöstlichen Schwarzmeerküste Verwendung fand. Diese Zeichen sind zwar deutliche Hinweise, dass sich in der ersten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrtausends Sarmaten in Tanais und der Region aufhielten, doch konnte deren genaue Bedeutung bisher nicht abschließend geklärt werden. Die Zeichen wurden auf verschiedenen Artefakten gefunden, die aus unterschiedlichen Materialien wie Stein und Keramik hergestellt worden sind. Es könnte sich um Eigentumsmarker handeln, ebenso ist aber auch ein apotropäischer Zweck denkbar.

Farnaz Masoumzadeh befasst sich in ihrem Artikel mit schrifttragender, engobierter Ware der Samanidenzeit aus Nordostiran. Sie argumentiert, dass die ornamentalen Beschriftungen Bedeutungen vermittelten, die nicht dem wörtlichen Inhalt, sondern der Ausführung der Buchstaben abzulesen sind. Angelehnt an die Arbeiten von Jacques Derrida und Walter Benjamin entwickelt Masoumzadeh eine Handschriftenanalyse (Graphologie), die erlaubt, die derart von den Kufiinschriften übermittelten Botschaften zu interpretieren. Diese Methode – basierend auf *movement*, *zone*, and *space* – erprobt sie anhand unterschiedlicher Ausführungen des Buchstabens *Alif*.

Der Beitrag von **Vera-Simone Schulz** ist orientalisierenden Inschriften gewidmet, die sich in der toskanischen Tafelmalerei um 1300 beobachten lassen. Auf diesen Tafelbildern sind Geräte und Textilien mit sichtbaren, aber (bislang) oft nicht zu entziffernden Inschriften und Pseudo-Schriften zu erkennen, die beispielsweise an Kufi erinnern. Schulz argumentiert, dass diese Tafelbilder auf die bis nach Asien reichenden transkulturellen Verflechtungen des Mittelmeerraums verweisen und zeitgleich mit dem Eindringen orientalischer Wörter ins Toskanische geschaffen wurden. Daher plädiert sie für eine disziplinenübergreifende Kollaboration, um die Kunstwerke zu entschlüsseln und dabei speziell die Medialität und Materialität der dargestellten Inschriften zu berücksichtigen.

Dass in Anatolien im 2. Jahrtausend v. Chr. sakraler Raum in einer natürlichen Umgebung durch das Einmeißeln monumentaler hieroglyphischer Inschriften, eventuell mit begleitender Ikonographie, in das anstehende Gestein konstituiert wird, macht **Annick Payne** in ihrem Aufsatz deutlich. Die Inschriften formen dabei die natürliche Landschaft, die dadurch für den Herrschaftsdiskurs genutzt wird. Die Zugänglichkeit und damit Sichtbarkeit dieser geologisch auffälligen Orte wird nicht nur durch Kultordnungen restringiert, sondern auch durch die naturräumlichen und jahreszeitlichen Gegebenheiten, weswegen von unterschiedlichen Adressaten auszugehen ist – bis hin zu göttlichen.

Am Beispiel des Quwwat al-Islām-Komplexes in Delhi (12.–14. Jahrhundert) stellt **Daniel Redlinger** die Frage, welche Botschaften Bauinschriften über ihren textlichen Inhalt hinaus vermitteln. Dabei zeigt er, dass Architektur, Dekor und Inschriften Aktanten politischer Selbstinszenierung sind und nicht getrennt betrachtet werden dürfen. Redlinger stellt fest, dass es im Falle des Quwwat al-Islām-Komplexes für den Betrachter nicht möglich, aber auch nicht notwendig war, alle Inschriften zu lesen. Vielmehr genügte deren Präsenz als Verweis auf den Gläubigen zugängige religiöse Vorstellungen. Diese wurden durch unterschiedliche Herrscher auf je eigene Weise angesprochen und mit einem von ihnen gewünschten Geschichtsnarrativ verknüpft.

Verónica Abenza zeigt in ihrem Beitrag auf, dass es für Estefanía de Foix, der Königin von Navarra in Spanien, nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes in einer Schlacht im Jahr 1054 notwendig war, ihre Rechte und die Souveränität des neuen Königs, ihres Sohnes, für den sie die Regierungsgeschäfte übernahm, zu sichern. So ließ sie kurz nach dem Tod eine neue Gründungsurkunde für das von ihr und ihrem Mann gestiftete Kloster Santa María la Real de Nájera bestätigen, um dem drohenden Verlust von Rechten und Besitz entgegenzuwirken. Hierbei wurde nicht nur die Präsenz ihres Namens in der Schrift betont, sondern auch in den Stifterminiaturen. Sie wird wie ihr Mann mit einer Gründungsurkunde in der Hand dargestellt, um ihre Rechte zusätzlich durch das Bild zu legitimieren. Dies erfolgte nicht nur in der Gründungsurkunde, sondern auch im Kirchenbau selbst, indem sie gemeinsam mit ihrem Mann in der Altarinschrift als Stifter erwähnt wurden. Sogar an vielen Jahrzehnten später entstandenen Bauwerken findet sich ihr Name als fiktive Stifterin, um die Bauten für andere potentielle Stifter interessanter zu machen.

Anne Kurtze zeigt anhand von Beispielen aus dem Essener Frauenstift, dass das durch*sichtige* Material Bergkristall in mittelalterlichen Reliquiaren weniger gewählt wurde, um die dahinter befindlichen Reliquien und die ihnen durch Authentiken beigegebenen Beschriftungen visuell sichtbar zu machen, sondern dass es sich vielmehr um eine symbolische Durchlässigkeit für die Heilswirkung der Reliquien handelt. Kurtze bringt dieses Phänomen nicht nur in Zusammenhang mit der verdeckten Aufbewahrung der Reliquien innerhalb der Reliquiare und der christologischen Bedeutung von Bergkristall, sondern auch mit architektonischen Durchlässen in der zeitgenössischen Sakralarchitektur.

Johannes Tripps behandelt Fürbittinschriften auf liturgischem Gerät. Die untersuchten Exemplare, nahezu alle zwischen dem 13. und dem beginnenden 16. Jahrhundert entstanden, weisen Stifterinschriften auf, die gegenüber dem Zelebranten der Messe einen Wunsch äußern, der mit dem ewigen Gedenken und dem Seelenheil der Stifter in Verbindung steht. Tripps geht hierbei der Frage nach, ob die Sichtbarkeit der Inschrift gewährleistet sein muss, damit sie seine Wirkung entfalten kann und der Adressat erreicht werden kann. Er stellt dabei fest, dass die Sichtbarkeit wichtiger ist als die spontane Lesbarkeit der Inschriften. Die Präsenz ist aber auch ohne eine

Sichtbarkeit möglich und wirkmächtig, z. B. wenn die Inschrift auf dem Boden eines Kelches steht und daher während der Nutzung nicht sichtbar ist. Durch die Präsenz des Namens in einer Inschrift auf *vasa sacra* kann ein Stifter unmittelbar am eucharistischen Opfer teilhaben, obwohl er hierbei körperlich auf Abstand gehalten wird.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hgg.) (1997), *Schleier und Schwelle, Bd. 1: Geheimnis und Öffentlichkeit* (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), München.

Bedos-Rezak, Brigitte Miriam/Hamburger, Jeffrey F. (Hgg.) (2016), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, Washington D.C.

Betz, Johannes (1961), *Die Realpräsenz des Leibes und Blutes Jesu im Abendmahl nach dem Neuen Testament*, Freiburg.

Bierman, Irene A. (1998), *Writing Signs. The Fatimid Public Text*, Berkeley/Los Angeles/London.

Blair, Sheila S. (1989), „Legibility Versus Decoration in Islamic Epigraphy: The Case of Interlacing", in: Irving Lavin (Hg.), *World Art. Themes of Unity in Diversity*. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, London, 329–334.

Brandt, Rüdiger (1993), *Enklaven – Exklaven. Zur literarischen Darstellung von Öffentlichkeit und Nichtöffentlichkeit im Mittelalter. Interpretationen, Motiv- und Terminologiestudien* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 15), München.

Czock, Miriam (2012), *Gottes Haus. Untersuchungen zur Kirche als heiligem Raum von der Spätantike bis ins frühe Mittelalter* (Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. 38), Berlin/Boston.

Dickmann, Jens-Arne/Keil, Wilfried E./Witschel, Christian (2015), „Topologie", in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 113–128.

Dierkens, Alain/Morelli, Anne (2008), *Topographie du sacré. L'emprise religieuse sur l'espace* (Problèmes d'histoire des religions 18), Brüssel.

Emmelius, Caroline/Freise, Fridrun/Mallinckrodt, Rebekka von/Paschinger, Petra/Sittig, Claudius/Toepfer, Regina (Hgg.) (2004), *Offen und Verborgen. Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen.

Endres, Johannes (2014), „Zeitkapsel und Paratext", in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 215–232.

Engel, Gisela/Rang, Brita/Reichert, Klaus (Hgg.) (2002), *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne* (Zeitsprünge 6/1–4), Frankfurt a. M.

Ettinghausen, Richard (1974), „Arabic Epigraphy: Communication or Symbolic Affirmation", in: Dickran K. Kouymjian (Hg.), *Near Eastern numismatics, iconography, epigraphy and history. Studies in honor of George C. Miles*, Beirut, 297–317.

Forneck, Torsten-Christian (1999), *Die Feier der Dedicatio ecclesiae im Römischen Ritus. Die Feier der Dedikation einer Kirche nach dem deutschen Pontifikale und dem Meßbuch vor dem Hintergrund ihrer Geschichte und im Vergleich zum Ordo dedicationis eccless iae und zu einigen ausgewählten landessprachlichen Dedikationsordines*, Aachen.

Freise, Fridrun (2004), „Raumsemantik, Rezeptionssituation und imaginierte Instanz. Perspektiven auf vormoderne Öffentlichkeit und Privatheit", in: Caroline Emmelius, Fridrun Freise, Rebekka von Mallinckrodt, Petra Paschinger, Claudius Sittig u. Regina Toepfer (Hgg.), *Offen und*

Verborgen. Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen, 9–32.

Frembgen, Jürgen Wasim (2010), „Einführung“, in: Jürgen Wasim Frembgen (Hg.), *Die Aura des Alif. Schriftkunst im Islam*, München u. a., 12–29.

Frese, Tobias (2013), *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter* (Neue Frankfurter Studien zur Kunst 13), Berlin.

Frese, Tobias (2014), „‚Denn der Buchstabe tötet‘. Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–15.

Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014a), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston.

Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (2014b), „Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz – Zusammenfassung dieses Bandes“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 233–242.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004), *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M.

Hamburger, Jeffrey F. (2011), „The Iconicity of Script“, in: *Word & Image* 27 (3), 249–261.

Hilgert, Markus (2010), „‚Text-Anthropologie‘. Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie“, in: Markus Hilgert (Hg.), *Altorientalistik im 21. Jahrhundert. Selbstverständnis, Herausforderungen, Ziele* (Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 142), Berlin, 87–126.

Hornbacher, Annette/Frese, Tobias/Willer, Laura (2015), „Präsenz“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 87–99.

Hornbacher, Annette/Neumann, Sabine/Willer, Laura (2015), „Schriftzeichen“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 169–182.

Keil, Wilfried E. (2014a), „Abwesend und doch präsent? Zur restringierten Präsenz von Grundsteinen und ihren Inschriften“, in: *Gründungen im archäologischen Befund. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit* 26, 17–24.

Keil, Wilfried E. (2014b), „Überlegungen zur restringierten Präsenz mittelalterlicher Bauinschriften“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 117–142.

Kendrick, Laura (1999), *Animating the Letter. The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Columbus.

Kiyanrad, Sarah (2017), *Gesundheit und Glück für seinen Besitzer. Schrifttragende Amulette im islamzeitlichen Iran (bis 1258)*, Würzburg.

Klein, Inga/Mai, Nadine/Tumanov, Rostislav (Hgg.) (2017), *Hüllen und Enthüllen. (Un)Sichtbarkeit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive* (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung 10), Berlin.

Korn, Lorenz (2010), „Religiöse Inschriften in der islamischen Architektur“, in: Jürgen Wasim Frembgen (Hg.), *Die Aura des Alif. Schriftkunst im Islam*, München u. a., 103–125.

Kotansky, Roy (1991), „A Magic Gem Inscribed in Greek and Artificial Phoenician“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 85, 237–238.

Krämer, Sybille (2006), „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“, in: Susanne Strätling u. Georg Witte (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, 75–84.

Ledderose, Lothar (2006), „Auf ewig dem Blick entzogen“, in: *Bilderwelten des Wissens* 4 (2), 80–90.

Melville, Gert/Moos, Peter von (Hgg.) (1998), *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne* (Norm und Struktur 10), Köln/Weimar/Wien.

Moos, Peter von (2004), *„Öffentlich“ und „Privat“ im Mittelalter. Zu einem Problem historischer Begriffsbildung* (Schriften der Philosophisch-Historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 33), Heidelberg.

Nordeide, Sæbjørg Walaker/Brink, Stefan (Hgg.) (2013), *Sacred Sites and Holy Places. Exploring the Sacralization of Landscape through Time and Space* (Studies in the Early Middle Ages 11), Turnhout.

Ott, Michael R./Kiyanrad, Sarah (2015), „Geschriebenes“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 157–168.

Rathmann-Lutz, Anja (Hg.) (2011), *Visibilität des Unsichtbaren. Sehen und Verstehen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Zürich.

Richter, Klemens (1998), „Heilige Räume. Eine Kritik aus theologischer Perspektive“, in: *Liturgisches Jahrbuch* 48, 249–264.

Schimmel, Annemarie (1990), *Calligraphy and Islamic Culture*, London.

Schimmel, Annemarie (1993), *The Mystery of Numbers*, New York.

Schmitt, Hanno (2004), *„Mache dieses Haus zu einem Haus der Gnade und des Heiles“. Der Kirchweihritus in Geschichte und Gegenwart als Spiegel des jeweiligen Kirchen- und Liturgieverständnisses im 2. Jahrtausend* (Paderborner Theologische Studien 40), Paderborn u. a.

Sterrett, Joseph/Thomas, Peter (Hgg.) (2011), *Sacred text – Sacred space. Architectural, Spiritual and Literary Convergences in England and Wales* (Studies in Religion and the Arts 4), Leiden/Boston.

Strätling, Susanne/Witte, Georg (2006), „Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band“, in: Susanne Strätling u. Georg Witte (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, 7–18.

Theis, Christoffer (2015), „Mobile und immobile Schriftträger“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 611–618.

Tsouparopoulou, Christina (2014), „Hidden messages under the temple: Foundation deposits and the restricted presence of writing in 3rd millenium BCE Mesopotamia“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 17–31.

Tsouparopoulou, Christina/Meier, Thomas (2015), „Artefakt“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 47–61.

Turner, Harold W. (1979), *From Temple to Meeting House. The Phenomenology and Theology of Places and Worship* (Religion and Society 16), Den Haag/Paris/New York.

Vavra, Elisabeth (Hg.) (2005), *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter* (Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003), Berlin.

Wenzel, Horst (2009), *Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter* (Philologische Studien und Quellen 216), Berlin.

Pauline Donceel-Voûte

The (In)Visible Evil in Sacred Space: Codes, Keys and Clues to Reading Its Image.

Representation is a creation of presence, a rendering present. The power of the image and of iconic re-presentation lies in this production of a new, or renewed, reality and in the bringing forth, communicating and exchanging of meaning it will generate. This implies that, should evil in whatever guise be figured by the artist it is made present and ready to cause havoc in its new environment.

'Letting Evil loose' being the ultimate danger, artefacts have, since time immemorial, developed a language of prevention, to secure and protect them and their surroundings from the presence of the possible obnoxious intruder. They address it by a variety of dissuasive maneuvers, discursive, trap-like or simply dismissive, these being called *apo-tropaia* which literally translates as *warders off*. The sheer size of certain artefacts makes them obviously, ostentatiously, ontologically *visible*. Others, unobtrusively, as if adapting their tactics to the sly, malicious ways of the jealous Devil, act discreetly, quite invisibly, though with comparable weapons. Either way, though Evil is as yet invisible and not patently present, they render its threat perceptible.

When evil is present and visible in words and/or shape we will find that the strategy is of another nature, warring, fighting and victorious.

Our first goal is to identify some of the most striking and long-lasting iconographic strategies, in particular those in sacred surroundings, and to see how they function, in order to sort out what has and what has not been made visible, and why.

1 Apotropaia against an invisible evil

1.1 Guards: aggressive, inquisitive, hybrid or/and multiple

The best-known category of 'warders-off', since the earliest Antiquity, is that of guardian figures, animal, human and hybrid.

What characterizes the lions, alongside the long-horned bulls composing the entrance portico to the Tell Halaf temple (now the entrance to the Aleppo Museum), is not only that they are huge and *will not be moved* easily but that they have *bared their teeth* (fig. 1). This is a natural and age-old sign of aggressiveness – such also as sticking out tongues or hands on haunches or legs bent and prepared to jump. Bared

https://doi.org/10.1515/9783110619928-002



Fig. 1: Animal and human guards, basalt and inlaid shell, Tell Halaf temple portico, set up in the Aleppo Museum (© Donceel 2000).

teeth in wide open mouths[1] ready to growl and attack are not the only clue as to how the enormous double lion bases of the Marash temple also function; the *black* color of the dense basalt they are hewn out of is equally *awe inspiring*. The lions that protect the imposing Phoenician sarcophagus of Hiram–Qabr Hiram –, are also typical apotropaia, all the more as there are five of them – one at each corner and one lying on the cover. The male and female ceramic lions of the gate of the Nisaba and Haia temple, in Tell Harmal / Shaduppum (Iraq), have immense and protruding open jaws with very sharp teeth. While they look straight ahead, their large shell-like *ears* are wide open on *both sides* thus showing all-round *inquisitiveness*.[2]

1 Inversely, the suave *smiles* with softly *closed lips*, that most deities, saintly figures and angels carry in the decorative programs of Graeco-Roman temples, of churches and of homes, convey goodwill and concord.

2 *Guide-Book to the Iraq Museum* 1976, ill. 27; Amiet 1977, ill. 2 and 446, see 516. The majority of our examples have been chosen for their celebrity and have previously been so widely commented upon and published that specific information as to bibliography or reproductions are not given. Each of our commentaries, which concern the specific powers and workings of a category of images, could equally well have been applied to a number of other artefacts, well-known or not. This author's intention being that the given keys and clues are to be understood as part of an, often universal, vocabulary, they are to be used – and tested – for individual identifications, be it in other chronological and geographical contexts than the middle eastern to the western sphere in historical, pre-modern times, as formerly understood by the organizers of this colloquium.



Fig. 2: Nimrud (Kalakh) gate guards; anthropomorphic winged bull with godly tiara and winged lion-centaurs, 9th c. B.C. (© Donceel 1977).

The same goes for the enormous standing riders from Tell Halaf (fig. 1): the beasts are *standing firmly* on all fours, ready to move forward, with sharp horns, teeth and claws. They have riders who are *warriors at arms* as well as *keepers*, which the white shell and bitumen inlay of their bright *wide-open eyes* makes quite clear. As to their size and their exaggerated massive forms, they are an obvious rhetorical device.

They all *face* the newcomer with aggressive fearlessness and vigor. Once passed, you may walk confidently alongside, as they are no more *en face* but in profile (with an eventual fifth leg to make both viewing angles credible as to their message). The view *in profile* as it is experienced in, for example, the Dur Sharrukin-Khorsabad figures and their various parallels such as the figures from Nimrud (fig. 2), preceding the entrance from the time of Assurbanipal II, with their legs stretched wide, conveys a dynamic energy, all the more active as there will be more suggestions of movement, such as the flying side-curls of the wig worn by the bull's human and divine head in Khorsabad (now in the Louvre).

A remarkable majority of these and other guardian figures are both animal and human. They are *hybrids*. The clue to this iconographical choice, particularly recurrent in Antiquity is that these composite beings are an adding up of the intelligence, the virtues, the capacities of each of their components. A famous and most efficient five-fold, or rather, six-fold hybridity is that of those weighty but beautiful shining alabaster colossi of the Khorsabad gates, already referred to, and their parallels: the

bulls, winged, anthropomorphic, and crowned with the godly tiara, function as solid doorkeepers, if not doorposts.[3]

Through time, these combinations lose their positive meaning, as we understand from a number of texts that formulate the mentality of the western Middle Ages. Hybrids tend to be considered as negative, a subtraction instead of a sum: they are only part of a human being + part of a bird + part of a beast… As such they are monsters and diabolical, in the sense that they are not conforming to the harmony of divine creation.[4] Only such hybrids as are composed of a human (or some other highly intelligent being) and of wings – such as angels, or Muhammad's horse Buraq –, seem to be tolerated and to keep having a positive role to play in sacred art. This is due, most probably, to the fact that the wings will allow them to approach the heavens and the heavenly dwellers for whom they carry messages.

However, throughout the Christianized western Middle Ages, other, very ancient hybrids continue operating as they did in Antiquity. Such is the case with the frightening gargoyles springing forth from the gutters, spires and towers of innumerable gothic churches. Their proposed mode of action is analogous to that of the awe-inspiring, polymorphic ancient gate-keepers already met with, their special mission being the protection of the building's roofs and outside walls. Inside the building, the fantastic grimacing creatures composing Romanesque capitals can be understood in the same way.[5]

The multiple natures of hybrids are meant to allow them to face the most varied enemies.

Outstretched necks and eager faces, big eyes, wide-open beaks and mouths clearly indicate that some feared occurrence may come out from anywhere and has to be energetically countered. Indeed, a notable feature of these grotesques is the *variety of their orientations*. They look left and right, up and down, or combine axes as in the three-headed Cerberus-like hound high up on Notre-Dame de Paris' walls. Even a rear view may be organized in just one figure, as is shown, thousands of years earlier, by the crocodile-head counterweight of a striking Egyptian pectoral collar now in the Louvre which bares its rows of teeth at one coming upon from behind.[6]

Evidently, the more watchers there are, each one on the look-out in as many different directions, the better. Thanks to their vigilance they will keep not only the build-

3 See Parrot 1960, fig. 29–35 and Parrot 1961, 16 (fig. 25), for these and other composite guards. Another multiple and thus all the more potent hybridity, is that of the apotropaic Bês, warrant of fertility – as his erect phallus shows – endowed, in some remarkable artefacts, with the united powers of all the gods whose different animal heads ornament and multiply the divine powers of the Bês figure: see Dunand/Zivie-Coche 2004, 17–20.

4 See Lascaux 1973.

5 See *infra* §IV. Evil visible.

6 See internet site cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite >Par Départements : Antiquités égyptiennes > Égypte pharaonique >Recherche avancée >(N° d'inventaire) : E11520 >lancer la recherche to view picture and commentary (last accessed: 12/2015 and 4/12/2017).

ing they are part of but also the *whole area* around them, such as most of central Paris for the Notre-Dame gargoyles or the broad and busy thoroughfares around San Paolo fuori le mura in Rome, where it is the sculptures of the purely human figures of the Apostles and Jesus standing on the façades' top balustrades that bless and protect.

1.2 Light Against the Dark Forces

Light is a potent *apotropaion*. Our bright streetlights provide confidence at night, when 'the dark forces' roam freely. Bright colors, golden or silver haloes and glorious rays play around benign divinities, god-kings, saints and all types of *benevolent figures*[7] for them to be understood as such. The nimbus not only conveys the, particularly spiritual, intensity and strength of the personality it encloses, but equally, in a *centrifugal dynamic*, it sends its aura around, inside and outside the work of art, that is in the space of the viewers, our space.

These sources of light ward off the untrustworthy gloom even in sacred areas though, again, particularly that of the gates, doors and other entrances. Such is the seven-armed candelabra, with all seven little lamps *lit*, that sculptors have carved in door lintels and jambs or that mosaicists have laid in the pavement of thresholds of, mainly, synagogues. The colourful entrance carpet of the Apamea-on-the-Orontes synagogue, dating back to the second half of the 4th century, found under the probably late 5th century Atrium Church,[8] sends small bright red flames straight towards where an entrance of the hall must have been (fig. 3). Small globular lamps in the contemporaneous mosaic *menorah* on the threshold of the, equally 4th century, synagogue of Philippopolis / Plovdiv in Bulgaria,[9] function in the same way as the Apamea candelabra.[10]

7 The halo is not only that of the sun and moon (personified or not) or of various saintly figures but also of personifications of Virtues or of the Seasons, and the Months etc., inasmuch as each of these is a strong occurrence and has inherent powers; it carries a centripete and centrifugal message when set around a head or whole body which says something like: 'this person has a strong, especially spiritual, personality whose aura shines out towards all else inside and outside the planes of the work of art it is represented in, including us, the viewers'.

8 Napoleone-Lemaire/Balty 1969, 9.

9 Kesjakova 1989, 20–33.

10 For a series of formulae associating light with goodness, beauty, health, truth, concord and life, against darkness as obscure, sickly, ugly and deathly in the *Acts of Thomas*, see Playoust 2014, 40–45.



Fig. 3: Lighted candelabra in the mosaic pavement threshold of the Apamaea-on-the-Orontes synagogue, mid-4th c. Musées Royaux d'art et d'histoire, Bruxelles. (© Donceel 2012).

1.3 Protective Gestures from up High

A recurrent feature of a number of haloed, light bringing, saintly figures is their ostentatiously protective gestures: passing the arm over the shoulders or laying the palm of the hand on them – especially the *right* one, *i.e.* signaling the '*right*eous', as should be underlined again and again. Such are, however diverse in time and place, the king and queen on the back of the inlaid golden throne from Tuth Ankh Amon's tomb, receiving the kindly hands of the sun's rays,[11] or the children and other donors of the mosaic panels in the Saint-Demetrios church in Saloniki (fig. 4) or abbot Menas in the large Bawit icon in the Louvre collections (fig. 5), or the bishop Marianos, or

11 The back of the throne, the part of the piece of furniture one *leans against* and *on* has been extensively published and illustrated, have little hands at the end of each ray to land on the head and shoulder of the king and queen; the same motif and same actors, in alabaster and therefore without the glorious blue-and-gold colour scheme, shows Akhnaton and Nefertiti offering with the welcoming rays ending in little curved hands towards them and their offerings (Cairo Museum) (Desroches-Noblecourt 1961, ill. 63).



Fig. 4: Saloniki, Saint-Demetrios protecting and greeting, church pillar mosaic. (© Donceel 1975).



Fig. 5: Coptic icon with Apa Menas blessing, protected by Jesus Christ. (© Donceel 2014).

the Nubian prince, and the king's mother protected by the haloed Mother of God and Child Jesus in the Faras cathedral wall paintings.[12] The *hand-on-the-shoulder* gesture is familiar to us in particular since the numerous *Memoria* altar panels of the 16th and 17th centuries, many of them triptychs, in which the painted couple kneel left and right of the biblical scene, with the recommendatory hand of their patron saint weighing on their back, their head, their shoulder or their upper arm.[13] The *protection* thus conferred is generally clearly *transmitted* also to the viewers, among whom the donor, standing outside the planes of the artefact: this is done by the protected person in the artefact, by ways of a blessing, an open hand or the direction of faces and eyes towards us, who are face to face with, but outside, that artefact.

Arms or wings wide open behind one or a group of persons also mean that they are receiving a protection. This protection is not only *in* the image but it originates from afar–on the reverse side of the wall or of the artefact and from the heavens above them… –, and takes us, the viewers, up in their embrace.

1.4 A show of Shields and Weapons Dissuading from Attack

To boast influential, powerful patrons is an excellent strategy of dissuasion. So is making a show of one's weapons and armed forces. Art can play that part by making an iconographic boast of the building's or the owner of the artefact's strength against 'the enemy', as many a frieze of defensive or offensive artefacts, weapons and armour or a panel with a choice of shields, harpoons, even knives on the walls and door- or window-frames of tombs and temples remind us.

Even in the mosaic or inlaid floor of a church one may find here a pelta[14], there some other heavier *shield*, or two crossed shields or *lances*, or a *trident*, a scythe or a sickle[15], or a *double axe* in each of four corners of panels always situated near to a door or an intercolumniation considered in need of 'protection' at the time of the lay-out.[16]

---

12 Michalowski/Corteggiani/Roccati 1968/1994, ill. 195.

13 The gesture is one of 'giving protection to' and also of 'taking possession of', as appears quite clearly, though with an inverse, negatively modified meaning, in Giotto's Scrovegni Chapel painting, where it is the devil's right hand that is laid on the right arm and shoulder of Judas, who is receiving the heavy purse from the chief priests and elders in payment for his betrayal of Jesus. The devil's figure, that of Judas' patron in fact, is cut in half by the left-side frame, thus not letting him roam freely through the picture and the chapel's space (see §IV).

14 Donceel-Voûte 1988, 72 and fig. 404; *pelta* in the Dibsi Faraj Citadel church (Syria 5th c.), and in Saint-Christopher at Qabr Hiram (Phoenicia 6th c.).

15 Donceel-Voûte 1988, 370 for double axes in the Khalde-Choueifat church (Phoenicia 5th c.) and *ibid*., fig. 62, for a sickle between two ducks in an intercolumnar panel in Hawarte.

16 Donceel-Voûte 2014, 354–355, fig. 11–14.



Fig. 6: Large painted shield on the walls of the South Church in Bawit, reconstruction in the Louvre Museum. (© Donceel 2014).

The South basilica church of the Saint Apollo monastery in Bawit – the model and restored wall paintings of which can currently be visited in the special Bawit site display rooms in the Louvre museum – had walls protected by vast round shields of brightly coloured geometric and interlace[17] motifs that cover the whole mass of these walls (fig. 6).

In this category of defensive armament, one cannot fail to give a prominent place to the embossed shields on a number of the most elaborate and famous *khatchkars* (that is *cross-stone* stelae), so typical of the medieval Armenian Christian art treasures (fig. 7).

The *equipment* of warrior gods and soldier saints plays a spectacular part in their dissuasive show. Not only do they have a variety of lances, swords and shields, but their garments are extremely *richly and colorfully embellished* with embroideries and appliqués, precious belts and ornate borders. Mounted warrior saints[18], such as the saint Sisinnios known from Jean Clédat's watercolor of chapel XVII in Bawit (fig. 8),

17 See §II for the category of rope-like, braided, interlaced and interloped motifs.
18 See Walter 2003; also Fauth 1999, 401–425. My observations concern those characteristics that have not previously been high-lighted or commented upon.



Fig. 7: Armenian *khatchkar* / cross-stone with shield motif, stone lace-work by Master Poghos, Goshavank. (© Donceel 2014).

ride high and *vigorous* horses, with thrashing tails and flying manes; their elaborate trappings are *luxuriously ornamented* with jewels, ribbons and sometimes little bells so as to elegantly frighten away some lurking malevolent spirit. *Noise, percussion instruments and other loud music* are, indeed, part of the apotropaic accessories. Such a *display of riches* is meant to convey *the wealth and therefore the power* which the saint or god, and the entire interior decoration with them, possess *to combat evil*. This feature and its message, that *richness means power to enforce*, is recurrent in art and crucial for our subject, though rarely taken into account as such.[19]

Equally characteristic of the post-classical warrior heroes' and saints' iconography is that their *cape*, the military chlamys, is systematically *billowing* behind and above them as if it were caught by the speed of their race and their *action through time and space*.

19 Bracelets and other jewels set in gold with incredibly large stones, as well as richly adorned and colored clothes, all say that wealth is power, the power of the image that makes up for the viewer's helplessness (see § III).

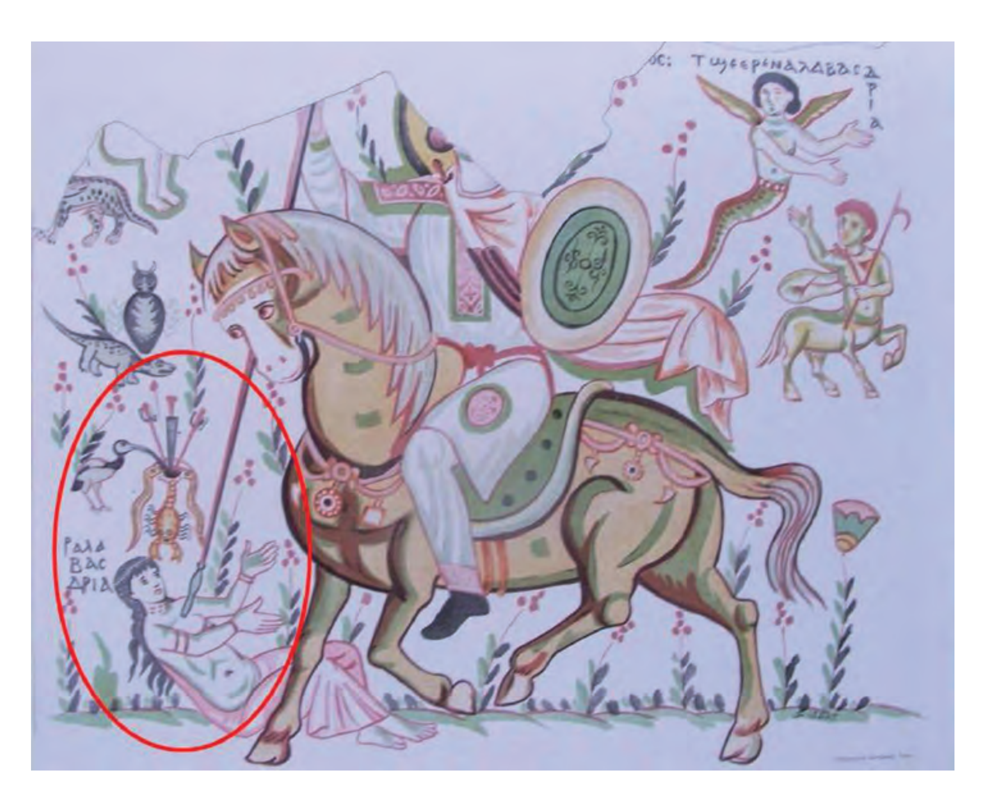


Fig. 8: Coptic wall painting of saint Sisinnios, his foes and his companions, as discovered in Chapel XVII in Bawit. (Clédat 1904, pl. LVI).

The same *energy* issues from the two hybrids on the right of the saintly rider in Bawit (fig. 8). The centaur equally wears a flying cape, and his energy develops in all directions as his fore leg is poised ready for action towards the right, while his arms and face are turned left. He carries a harpoon and, it seems, a bow in his left hand. Meanwhile, his right arm and open hand are lifted high in a gesture which accompanied the 'Ave Caesar' salute in Roman antiquity, and which we well know from its being up-dated in the 20th century: that of *acclamation*. It was also in use outside the imperial ceremonial but in analogy of it, as we know from the pilgrimage liturgies in the early Christian Holy Land. The Acclamation of the cross during the Easter celebrations in the Anastasis complex in Jerusalem is an instance for which a good number of figured artefacts stand witness, amongst which the metal ampullae containing blessed oil.[20] The monstrous little centaur in Bawit thus turns out to be a favorable

20 Krause 2000. For two examples of a couple of pilgrims, kneeling and extending high their right arm and flat hand towards the monumental cross set up in the Anastasis complex, on two ampullae in the Dumbarton Oaks collection, of which one cut into a cross-shaped amulet, see Ross 1962, n° 65 and 87A.

and valorous companion to the saint, whom he salutes and approves of even though killing a human figure.

The viewer's key for understanding what role the artist has wanted the little centaur and the female hybrid that flies above him to play, is both in their *freedom of movement*, to which we shall return, and in this language of gestures. The flying female hybrid is a typical guardian figure, for equally turned both left and right, alert to wherever evil may come from. She has great powers in that she combines three natures: she has a lizard's (or snake's) tail, which is often used, in animal lore and iconography, as a sign of longevity if not eternity, because the little reptile's tail grows back if it is accidentally cut off;[21] meantime, her wings show her agility to move through the air, or even her capacity of receiving heavenly orders. Her arms, turned right, have been painted as if opened and slightly stretched forward. This rendering brings to mind the typical byzantine in profile view of persons in the *orans* position.[22] *Prayer* appears to be this female watcher's main action in the saint Sisinnios panel, a prayer which is as much one for intervention and required help, as a thanksgiving.[23]

An *owl* sits by the horse's head; its feathery 'ears' sticking up, it faces us with wide open eyes.[24] The nocturnal raptor is a precious sentinel, for it sees in the dark. It acts as the *night-watch* on countless artefacts, and as such is a faithful companion to the helmeted tutelary goddess Athena-Minerva.[25] In Bawit it stands on a strange saurian-like beast, with half-closed eyes, which can be understood as belonging to the group of 'evil ones' in the picture (inside the red oval frame in fig. 8). We will return to the other figures on the left of saint Sisinnios later. In this chapel of the Apa Apollo monastery, only the niches – on the east, north and west sides – the semi-circular lunettes, or tympana, and the four pendentives under the bare cupola were painted other than white. Three more horse-riding saints in the pendentives of the same chapel XVII could be identified as Phoibamôn, George and Victor; all are equally *dynamic*, with differently colored flying capes (as far as identifiable), ambling in a grassy and flowery landscape and looking towards us inside their very broad

21 A characteristic systematically reported in books on animals since Aristotle's *Historia Animalium*.

22 Such is, for instance, the Virgin Mary in the *Deesis* intercession prayer, where she is seen sideways on the left and John the Precursor facing her on the right, equally *orans* in profile, on the other side of the throne of Christ the Judge.

23 As her inscribed name translates "The daughter of Alabasandria", which is the name of the woman lying transpierced on the ground on the other side of the panel (see below), she may be begging for pity for her evil mother's sake.

24 Jean Clédat hesitated as to how to read this large shape —"…on voit un pou (?)" (Clédat 1904, 81). However, I shall not be the first to question this identification, especially as so many, recently discovered apotropaic artefacts have been found to use and figure this precious night watch, which is clearly identified as the '*noctua*', chasing out the '*envious*' evil, according to the accompanying inscriptions.

25 See the entry *Athena-Minerva* in *LIMC* 1984, II,1–2. The little owl accompanies the goddess quite often in Greek and Roman iconography, and systematically in post-Renaissance art.

nimbi.[26] The four large lunettes between them were filled with noble figures dressed in rich, ample clerical habits or festive attire, colorfully ornamented. Among them, and followed by a Baptism of Christ, stood an imperial-looking bust of the Ecclesia personified.[27] Every one of their wide haloes throws its light around them and on us. But most striking is their strict, typically apotropaic, *en face* attitude, their blessing right hand and, foremost, their immense eyes watching (over) us.

1.5 Eye-Control

In the context of Byzantine art there is nothing unexpected in this gallery of *saintly protectors*, but their function as such must be recalled. Many other sacred spaces, be they the pagan temples and tombs of the pharaohs, of the Romans, of the Parthians as in Dura Europos, or any medieval Christian church or chapel, are peopled with these rows and series of (*benevolent) guardians,* with observing eyes, in every niche and blind arch, on every pillar and wall and vault.

In the same Chapel XVII in Bawit's Saint-Apollo monastery the eastern apse carries such a tier with the Apostles tightly serried on both sides of the standing Virgin *orans* as in the traditional eastern iconography of Christ's Ascension.[28] However, like a well-disciplined squad, all are looking straight ahead, at us, and not up towards the vast white nimbus of Christ's Ascension in the conch, riding on the flaming chariot of Ezechiel's vision, again, with countless little *eyes* all over the red wings of each of the four heavenly creatures.[29]

Warding eyes, indeed, are key figures of this whole protective system. A quite invasive visual control in fact. Today it finds countless analogies in the video-control and various security camera installations placed overhead at the entrances of banks,

---

26 Some, later monastic wall decorations also have a great number of not only standing but horse riding saints. Such is particularly the church narthex in the Saint-Paul's monastery where the saints James/Iakobos, Menas, Julius of Aqfâs, Abadir (with his sister Lady Irayd), Ischyrion with his camels, Victor of Assiut, Theodore Stratilates and George are all riding and of whom the two first and two last are trampling or transpiercing some monstrous foe: Van Moorsel 2002, 98–116. All of those mounted warriors, some riding side-saddle and thus almost completely facing us, have their haloed heads turned towards the viewer.

27 Clédat 1904, 73–100, 75 (fig. 48), pl. XLII–XLIX.

28 When the Apostles, standing en face and in line flank the enthroned Theotokos, as seen in Bawit or elsewhere, the relation with the haloed Christ in the upper level of the composition is far less evocative of the Ascension, the row of watchful eyes being just as impressive.

29 These eyes refer to the multiple *ocelli* in the peacock's tail feathers. These in Graeco-Roman mythology were said to be the hundred eyes of the *guardian* giant Argos, who was killed by Hermes, his eyes being subsequently set in Juno's peacock's tail. The link between the eye-studded feathers and the act of guarding is constant.

ministries and public offices, including schools and shops and some cult buildings, in their battle against law-breakers of the most feared–thieving and life-taking–kind.

Just as we are made to react self-consciously to a video-camera aimed at us today, a number of devices, through time, were and still are aimed at the *passer-by as the possible enemy*. The rows of immense eyes noted as *watching over us* are plainly also just *watching us*, keeping us under control.

Funerary art reserves a generous space for 'eye control'. Some artefacts made for the living followed them to the grave for use by them in their afterlife and by their grieving and banqueting families and friends. In the Egyptian sphere, the *udjat* eye, the right-hand one[30], beautifully made-up, wards the sacred space of the dead and the gifts that accompany them. Its role is non-equivocally benevolent towards the inhabitants of the tomb whom they guard. Such is also the *udjat* eye talisman when made out of ceramic or some precious metal, towards the person carrying it, though it is suspicious of all others.

Of particular interest, though not reserved for a sacred space but met with in tombs, are the sophisticated Greek 'Augenschale', 'eye-cups', on which big *pairs of eyes* are painted on the outside. Between or flanking the two eyes, as well as inside these containers, other protectors are part of the painted *surveillance system*. A favorite is the Gorgona with her petrifying gaze;[31] she or soldiers or warrior gods such as Athena or Ares or some other muscle-man all stand, ready to fight, the fight in this case being against poisoners.

---

30 Whatever the local language is, one finds that there is a semantic and lexical link between the 'right' hand or side and what is 'righteous'. The elect will dwell or sit on the right side of the sovereign, in court, at table, at the issue of the Last Judgment (see below), etc.: not on the '*sinister*' left side.

31 The Gorgon Medusa's epic is all about eyes, charming, killing, warding. Her iconography is rare in sacred places other than funeral. She is shown strangled, with little wings, with half-closed eyes, and asks for a complex decipherment, which we have gone into elsewhere (Donceel-Voûte 2014, 364–366, and see entry *Gorgo-Gorgones* in *LIMC* 1988, pl. 163–207). The Etruscan figure of Death and transporter of souls, Charun, shares a number of iconographic characteristics with the early Medusa, such as large boar's teeth and excessively large eyes and eyebrows. These, together with his wrinkled and distorted features do not, however, make him an apotropaion, except in certain situations, as on sarcophagi: they simply serve as a statement, to establish the personification of Death (De Ruyt 1934). The precise situation of any motif in a large decorative programme is an essential component of any image's meaning, in a both visible and invisible syntax. The Gorgo's face, on the other hand, is mostly aggressive because of her petrifying gaze. Her beauty, which was at the cause of all her mishaps, was mostly overlooked before late antiquity.

1.6 Talismans and Amulets, Chrisms, Crosses, Swastikas, …

The two eyes combined with a cross set between them, on the modest though golden plaque found under Saint-Peter's in Rome is a typical amulet. Its precious metal carries such signs as are but details in the large decorative programs of sacred spaces, which they, however, furnish with an unambiguously magico-religious power that is part of their attractive aura. They are found integrated, only as details, in quantities of major figurative and ornamental compositions, as well as on minute artefacts, to be discreetly carried on the body.

One such age-old charm is the 'eagle-stone' particularly frequent in Egypt, though inherited from Mesopotamia. It presents itself as a brightly colored sphere, red, blue or green, and is set inside a golden yellow ring. It is also called the 'pregnant stone' because it is a geode with the cavity inside it containing little pieces of crystals or such mineral matter that rattle inside it when it is shaken, allowing the comparison with a pregnant womb. The other name for it – eagle-stone / 'aetites lithos' – stems from the typically Mesopotamian somewhat playful speculation on the sound of words, in this case the sumerogram 'erû', meaning 'to be pregnant', a word which sounds like the one meaning 'eagle'. The two remained linked in medical and animal-lore treatises and geodes were definitely integrated in the anguishing semantic field of child-bearing and birth. The motif – and the obstetrical use of geodes – travelled and attached itself to the Egyptian hieroglyph *shên*, a large knot, which is the attribute of the vulture-goddess Nekhbet, protector of maternity.[32] She is mostly shown carrying the bright jewel-set ring in her claws; but in Late Antiquity we find the eagle stone/pregnant stone attached on a chain or torque-like necklace around the large bird's neck, and around that of female figures too. On countless early Coptic tomb stelae, the amulet-wearing bird stands *en face*, mostly with outstretched wings. Time passing, we find it associated here and there with a cross (see fig. 9). An ultimate key is given by eventual inscriptions accompanying the motif and giving the honored dead person's name: it seems always to be that of a woman. The amulet is thus specifically feminine and concerned with maternity and all-important family and fertility matters.

Of the other, better-known protective signs such as the *cross* or the *chrismon* – combining the *chi* and *rhô* of Christ's name, be it with an X-cross or a standing one – we will observe the very important semantic and also formal analogy between the cross or chrism and a number of *knotted motifs* such as the *Solomon's knot*. This is evidenced by a great number and variety of artefacts. This relation will allow a qualification as *protective* of them all, and not only of the cross, whose function as such is well-known.

32 Donceel-Voûte 1983.



Fig. 9: Egyptian stela with cross and eagle wearing an eagle stone / pregnant stone, Louvre Museum. (© Donceel 2014).

A clear proof of this analogy is that of the long 4th century mosaic pavement found in Zahrani on the southern Lebanese coast.[33] The row of motifs along the middle axis of the composition alternates – a cross, – a Solomon's knot (two rings entwined cross-wise), – a chrismon (here of the early 'Constantinian' monogram type with standing 'P' and cross), – a Solomon's knot, – a Greek cross with four little identical crosses between the arms, in each quadrant, – and another Solomon's knot.

Another famous occurrence is known since the 'thirties' of the 20th century excavations of the early levels of the Nativity church in Bethlehem. The late 4th - early 5th century mosaic pavement has a small panel on both sides of the primitive stairs leading down to the closed-off rock cave, where the manger and the golden star in the eastern niche are the keynotes.[34] The panel on the left is from where the hordes of pilgrims descended, the left side being the entrance side.[35] Its composition com-

33 Donceel-Voûte 1988, 437–439 and Donceel-Voûte 2014, fig. 9.

34 Kitzinger 1970, 645–649 is clear about the relation with the primitive descending flight of stairs. He proposed to explain the iconographic preeminence of the left-hand panel over the right one by a possible turn changing the axis of the stairs.

35 People always moved on the left side of the roads, which we know in particular from Roman times. It is only since Napoleon the Ist, who made his wheel-driven carriages drive on the right side of his marching soldiers, that carriages but also people in dense traffic got used to walking on the

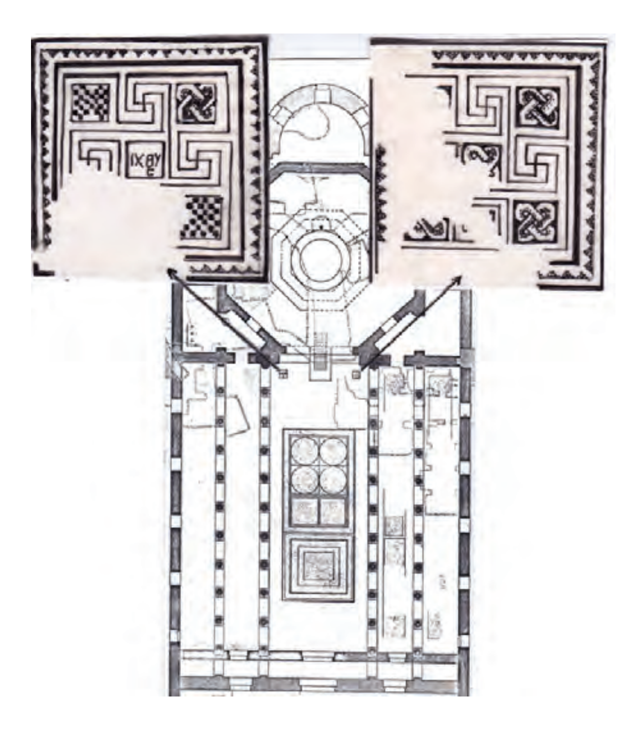


Fig. 10: Bethlehem, the panels left / north and right /south of the stairs down to the Nativity grotto. (© Donceel-Voûte, plan Revue Biblique, 1936).

bines an endless *swastika* meander with four Solomon's knots (each knot inextricable) and with a central inscription of five letters: ΙΧΘΥC. Not only is the IChThYS, i.e. the 'fish', as all motifs linked to see-faring, such as the boat, the fisherman or the anchor, an attribute of Hope, but it is also, as well-known, an acrostic for Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστὸς) Θ(εοῦ) Ὑ(ιὸς) Σ(ωτήρ) / *Iesous Christos Theou Uios Sôter / Jesus Christ Son of God Saviour*, a soteriological acclamation, full of trustful expectation; it is an excellent choice for decorating the threshold of the miraculous birth site (fig. 10). Visitors coming up and out of the Bethlehem cave, were met on the south side of the stairway by another small panel, this one decorated with only the swastika meander and five Solomon's knots, set in the corners and the middle. This lay-out is evidence for a strong semantic link between the cross-like Solomon's knot and the name of Christ, savior and figure of Hope, in the middle of the twin panel on the North; they are here enhanced by the dynamic movement of the running swastikas which, like many wheel-like signs, are ancient highly dynamic solar motifs.

right. No ancient, medieval or modern building until the early 19th century should be visited without remembering these essential 'directions for use'.

Many other artefacts will use other combinations of some or all of these more or less non-figurative ornaments. Isolated, but more often combined, each of them is a strong signal, enjoying a universal and timeless career, as the following category of signs confirms.

2 Traps, Nooses and Deviations

These motifs are *not apotropaia*. They function quite specifically in their fight against evil. Solomon's knots as all other *interlaced and interlooped* motifs *do not ward off: they keep trapped*. We may call them a 'Devil's *trap*'. The same goes for the 'pentalpha', a five-pointed star drawn without lifting the pen, though it must carefully pass under-and-over alternative straps to allow them to be pulled tight. The six-pointed star, drawn by two equally interlaced triangles, belongs to the same semantic field.

For all these motifs the relation with a noose is inevitable, all the more as the Greek words concerned by them στραγγαλιά, στραγγαλιζόω are translated by such English terms as "lace", "cord", "strap", "chain", "rope", "twist", "snare", "knot", which establishes an etymological link with the action that interests us here, that of *strangling*.

These closed and endless knots are thus found to serve as *security locks* or *traps* against devious, malicious minds, thus leading them off.

A recently published series of examples are the colorful motifs at the foot of the page, at the end of the chapter, or at the lower edge of the frame of some New Testament scene in the magnificent Syriac Dioscoros Theodoros lectionary[36](fig. 11). The artist secured the pages with multiple sophisticated and dynamic itineraries moving on and back again and over and under as if to *get the intruder lost*, while the *net* effect resulting from the braided interlace may well be intended to *snare* malevolent powers. That these devices serve in a spiritual warfare is evidenced absolutely clearly on certain pages of the same manuscript where the inscriptions (in Syriac) that surround one carpet-like *cross* inside an interlace border reads: "Signal of *peace* and symbol of *victory*". Around another cross, covered and framed by abundant and intricate interlace compositions, the inscription reads even more aggressively, about *transpiercing* one's *enemies* and *trampling* one's *foes*", thus setting the scene for a bloody battle [37](fig. 12).

---

36 Kaplan 2013. Around the *Baptism of Christ* miniature, the wide interlace border interloopes with a circular set of red and green knots that works as a lock in the lay-out of the page; it does so equally on the facing text page (Kaplan 2013, 130 (fig. 99), and 129 for the facing manuscript page).

37 Kaplan 2013, 56–61. For the acts of transpiercing and trampling – the latin *calcatio* – in figured art, see *infra* §IV,1.



Fig. 11: Dioscoros Theodoros Lectionary, knots opening quire 3 and closing quires 4, 7 and 8. (Kaplan 2013, fig. 72, 75, 79, 81).

Fig. 12: Interlace cross in interlace border with Syriac inscription "*By You we shall transpierce our enemies* …". (Kaplan 2013, fig. 13).

An analogous commentary can be given on 'Celtic' ornament, on monumental Irish or Breton crosses, or on the famous Armenian *khatchkars*. A number of these elaborate cross-stones have leafy twigs branching off their foot that no doubt identify the sign positively, as a tree-of-*life*, while its defensive powers are in the cross shape itself, in its tricky interlace and in its frequent, though secondary, shield motif, already commented upon (fig. 7).

Reliefs with these knotted motifs are also cut into the masonry of buildings, of which the most spectacular are in churches and monastery walls in Armenia and Georgia. In Armenia they often look like a monolithic *khatchkar* set high or low into the wall. Here as in Georgia and elsewhere they evidently serve to preserve and protect the whole building, inside and outside, together with the whole neighborhood. In non-Byzantine Europe this would be the job of figures of massive saints and angels, sculpted in the round or in high relief, standing in or on top of the façades with a host of crosses. It is in India and in the whole far eastern world that the most colorful masses of deities of human, animal or hybrid nature are heaped on top of the monuments offering their protection and vigilance.

Complex apotropaic assemblages that combine images from the different categories defined above are seen to cover the total surface of eastern Christian church façades as well as their roofs and doors. They use not only a) crosses of all sizes and ornaments, b) massive inextricable knots, c) interlace in endless bands or in frames, but also d) angels and e) powerful animals – mostly lions, eagles and dragons – isolated or victorious. In certain buildings, such as inside the Armenian Geghard complex, or on the outside walls of the Georgian Ananuri church, pairs of lions chained to an interlace knot are cut into the magnificent polychrome ashlar masonry (fig. 13). With the help of a pair of entwined dragons, chains, crosses and knots of all sizes and ornamentation, they will defend the monument as long as it stands and more.

All these iconographic devices anticipate the coming of evil. They prepare a defense against the enemy's intrusion. Unwelcoming, most of them imply that access can be denied.



Fig. 13: Façade of Ananuri cathedral, Georgia. (© Donceel 2015).

3 Checkpoints, Passwords and Conditional Entry

To these and other devices already noted must be added inscribed artefacts, epigraphs containing questions that induce an act of conscience in reference to moral values. As these are also met with on thresholds they are a *checkpoint* to stop the 'enemy outside' from becoming the, most unwanted, 'enemy inside'. These written enquiries, these mute exchanges[38] set the scene for a moral drama at the entrance of sacred spaces. While the vast majority of 'religious' inscriptions through time and space are addressed to a god, these messages are addressed to the people. In that, they function like the iconographies previously observed.

38 Familiar in domestic and non-sacred spaces, all over Graeco-Roman Asia Minor and the Near East, Syria especially, are such Greek inscriptions as "*Alype khaire*" = "welcome *if you* bring *no* sorrow", or, less frequently and mostly accompanied by a guarding figure "*Kai su*" = "And you? [=And what are *your* intentions?]", which are quite comparable though in a lighter mood; see Donceel-Voûte 2014, 369–377.

Some of the clearest written messages I have been able to observe in such a situation quote or paraphrase the Scriptures. This fact, no doubt, seeks to establish that they are lawful requirements, especially concerning sacred space, although we find them to have served elsewhere, namely at the entrance of domestic spaces. It may be that highly traditional iconographies, such as those just observed, are invested with an analogous *respectability*. The advantage of the first over the latter, however, is that *the one sole language of an inscription is not as universally understood as is the iconic language*.

Conditional access is offered to the visitor by the, very frequent, quotation of Psalm 117/118, 20: "*Only the righteous – Dikaioi cshall enter these gates*". It means that all those with a dubious morality are excluded – i.e. should exclude themselves – from entering those particular gates. This is 'said', for example, by the engraved *tabula ansata* over the main gate in the Sinai Burning Bush monastery, or by a panel set in the pavement of the narthex or the threshold of a church.[39]

Rather than a question about the entering person's state of mind it is a discreet order, the reminder of a disciplinary ruling that is directly spoken by the building and its decoration, these representing the Church and, beyond, God.

Another psalm serves this purpose on the side aisle threshold mosaic of the southern Lebanese church of Qabr Hiram:[40] "+ *Eirenè hè eisodon sou (h)ô blepon*", "*Peace be on your entry, you who see*"/ "*Let peace be in your coming, O seer*". This sentence is an adaptation from Septuagint Samuel I,16,4, "Seer, do you come in peace?" or is it "do you come *for* peace?". The seer in the Bible is the great (blind) prophet Samuel and it is to him that the question was addressed. Here the seer is the visitor, who, passing the threshold of the church reads the inscription addressed to her/him by the 'talking artefact'. Now, the viewer has to observe two things: the mosaic as an object to be read, and he/she herself/himself in his/her most intimate conscience. Considering similar phrases and the images previously observed, this gate inscription functions as an invitation to that brief act of conscience, notwithstanding the prophylactic undertone.[41]

39 Examples in the narthex of an early Christian church in the northern Negev (site currently of a kibbutz Magen), between the aisles as found in Beth Shean/Tell Basul, or by a door as under the Carmelite convent in Jerusalem, or in the Bethlehem Nativity church complex, to give but a few, near eastern, examples.

40 The entire, highly decorative pavement has recently been newly exhibited on a floor (instead of the walls, as previously) of the Louvre Museum; this inscription however has not found its place back on the edge of the (originally north) outside wall in the plan, which deprives the monument–and the visitors–of one of its more subtle messages (Donceel-Voûte 1988, pl. h.t.17 and p. 414; Donceel-Voûte 2014, fig. 25).

41 Another occurrence of this same phrase in the same place is known from the ancient Syrian capital Antioch, but on the threshold of what was identified as a room in a private dwelling. This 'Mosaic of the Biblical Inscription' in Antioch, as it figures in catalogues, within ornament datable to the late 5th

Inscriptions with "*Saintliness is due to your dwelling*", from Psalm 93,5 (Vulgata 92,5), were discovered inside the church space, at the entrance of the choir and at the foot of the altar, as if checking the clergy, but also in the narthex, examining all (Greek-reading) visitors.[42] In other words, they were used for checking the entrance into the entire sacred space, and not only those parts that were reserved for the clergy, from whom one might most expect 'holiness' and not only 'peace' as of the lay faithful.[43] Again, it is a reminder that addresses the morality of the reader.

Much more frequent in epigraphs linked to the entrance of private as well as public buildings, and less ambiguous, is the quotation from Psalm 120,8 "*May the Lord protect you when you enter here as when you leave*". Sometimes the quotation is completed, ending with "*now and for eternity*"[44] which establishes a link with secure longevity, one of the blessings one expects to experience in sacred space, as we shall note again. The shortest possible formula is the variant "*Peace (be) on your coming and your going*". The inclusion of the wish for a peaceful departure has a definitely more generous overtone which indicates a shift from an appeal to self-control, before daring to enter, to a propitiation. No entrance has been found to carry a permanently aggressive formula, which seems logical:[45] daily life and liturgies would not allow such an incivility.

Through time, in the Near East, where most of the above examples are found, it appears that the majority of these verses echo the polite goodwill formulae said by the visitor or by the host/clergy in profane or sacred contexts.[46] They are an expression of inspired hospitality.

---

century, certainly functions both as a question to one's conscience, and a measure of security on the owner's side.

42 For instance: at the entrance of the choir closing off the 6th century nave in Qabr Hiram (southern Lebanon) (Donceel-Voûte 1988, pl. h.t. 17 and fig. 484), –as at the foot of a massive altar surrounded by further mosaics of interloped knots and stars in the northern Negev (a site given the name Ber Shema, identified as ancient "Hellad of the Gerrarens" as mentioned in the baptistery pavement) (*Qadmoniot* 1992, 37 (figure)) and–in the north-eastern part of the narthex of an early Christian church in Ascalon/ Barnea, further N. and on the Mediterranean coast (*Israel Exploration Journal* 1965, 125–126).

43 Various liturgical texts inform us that the lesser clergy was mostly active in the aisles and nave and in the low choir precinct preceding the podium of the altar itself, around and in front of which only the higher clergy – deacons, deaconesses, priests, bishops...– was allowed (Donceel-Voûte 1988, 502–525). Thus 'holiness' appears to be considered a possible goal for all members of the community of the faithful and not only for the clergy around the altar.

44 "*For now and all centuries*" is added to this formula in the narthex of the Elias, Mary and Soreg church in Gerasa / Jerash.

45 These formulae are conditional or wishful. They do not have the aggressively confident overtone of Greek Psalm 90 (Vulg.91), absent from thresholds but so frequent on corporal mobile amulets (see in this volume Thomas Kraus, "Archäologische Artefakte mit griechischem Psalm 90 in apotropäischer Funktion", 121–138).

46 Donceel-Voûte 1988, 466.

Such more or less prophylactic formulae are, however, far from the overwhelmingly welcoming, blessing Christ over the door in the most famous entrance programs of the full Middle Ages in the Byzantine sphere, who proclaims “*Peace be with you. I am the life and the light of the world*”.[47] Truly, the gold-leaf and glass mosaics of the background hold and mirror an unfathomable light in all directions, creating an immaterial dimension of a sacred and blissful nature. Everyone is welcome, each one responsible in his/her soul and conscience, receiving a protection proportionate to each one’s purity, but none trapped or captive, excluded or sent away to ‘get lost’.

The artists who followed the quest for perfection and harmony worthy of such sacred places as those mentioned, encouraged and represented the blessings most asked for, which are also those one most fears to be bereft of: ambient peace and long-lasting order and harmony lost by war and violence; light, bright hope and joy lost to darkness and its forces of despair; permanent beauty lost to the menace and ugliness of sudden death and destruction; as well as powerful, active, capable and lasting protection[48], unsettled by capricious impermanence and the insecurity of disorder and chaos.

The malicious author of those deeds, commonly identified as ‘the devil’, is conceived as *jealous*, *envious* of all those blessings, and intent, through all the misdeeds engendered by hate, envy and treason, on depriving its victims of the people and belongings they most cherish, leaving them in powerless poverty and helpless vulnerability. The nature of dreaded evil is mainly loss. This void is rarely figured.[49] Art is more apt to picture the author of that absence: this is done mainly by ways of a personification, animal, human or hybrid, as we shall see.

47 Famous Eastern Christian examples are the tympanum over the door to the nave in the Constantinopolitan Haghia Sophia, or in the catholicon of Hosios Lukas in Phocis, where the newcomer is greeted by the intercession prayer of the Deesis between guardian angels before receiving the unconditional divine welcome (Donceel-Voûte 2014, 375–377). The masterpieces of Romanesque and gothic tympanum sculptures, on the other hand, carry more equivocal messages such as that of the Last Judgment, which combine the vision of future bliss with a warning, and are thus more in the spirit of the threshold inscriptions just commented upon.

48 Each religion will have its own repertoire of benefactors, human and superhuman, to be active in their places of worship. We also know of such emperors as Nero, Hadrian, Antoninus Pius or Marcus Aurelius, who combined scores of helpful, hope-inspiring, life-giving deities and god(desse)s, philosophers and wise men to conjure contrary forces. This ‘safety in numbers’ strategy translates in various shapes in the most distant civilizations. We may recall the medieval and late Byzantine calendar icons, with their rows of female and male saints and scenes of the events commemorated in the great annual liturgical feasts, each month bringing its wealth of renewed security and potent patronage.

49 A small number of representations of Hell offer spaces of empty darkness or grey nothingness, as on the south wall of the Christ-Saviour-in-Chora church (Kariye Djami) in Constantinople (see below) (fig. 17).

4 Evil Visible: Scenes of War

As soon as the evil enemy[50] is visible and clearly perceptible, the iconographic repertoire in charge of managing defense is abandoned for one of open war and battle. The focus is on stabbing, piercing, blinding, lancing, trampling, strangling, chaining, fettering and more.

Why? Because 're-presenting' Evil means that it is 'made present', that we are brought face to face with it. Indeed, the mere *presentation* of it on an artefact would allow it to become *freely malevolent, wrong-doing, deadly*, in and outside that artefact. This threat is ontologically inherent to artistic creation as stated in our first sentences.

However, further observations evidence the nullification of that consequence in that *Evil is only represented as attacked*, or rather *already vanquished* and/or *shut* up, not leaving it a chance to cause havoc.

We are here at the heart of a crucial 'Power of the Image' statement: *presence is created through the act of figuring, by mere re-presentation*.

This iconography, with evil visible, is therefore not just one of war: it is one of *triumph*. It needs to be such for our safety. The clue to these scenes of victory is clearly that the vanquished one is to be identified as the 'bad one', who got, or will be seen to get the punishment he was entitled to get. One may formulate the identification operation as follows: "*the victim is the evil one*", the loser deserved its downfall. This understanding, which may be appreciated as a major iconographical clue, applies to artefacts of profane and religious inspiration.

A particularly edifying case in point is that of the tempera wall painting with saint Sisinnios which has already been singled out for its rich iconographical vocabulary (fig. 8). Instantly, the image establishes this rider as an obviously admirable figure, and we cannot but agree with his actions. Around him, we have, on the right, hybrid figures flying, standing and gesturing freely which implies that they are peaceful and benevolent figures. On the left side in the picture, the different figures, animal and human, *i.e.* the half-naked lying woman, the Eye and the saurian, are all attacked, transpierced, caught and dying. They are thus to be understood as bad and malevolent, or rather, as having been thus, because the saintly warrior and various weapons and animals have defeated them already, in the picture. The woman lying on her back on the floor, arms flung out in protest, is here named "Alabasandria". She is also known from various texts and artefacts as Gello or Gylou or Lilith, or Morra, or also as Anabardalaia, Apletou or Abyzou or Byzou, or Chamodrakaina, or Petasia or Pelagia

50 The identification of 'evil' with 'enemy' may seem excessive but it is of consequence in the field of iconology where the one and the other appear to be treated similarly so as to be unequivocally read. As a consequence, the iconographically identifiable Evil One may serve as a 'type', a generic 'model' for the particular 'enemy' which the user of the image intends to pinpoint (see *infra*).

or Bordona[51] or just Wickedness, *ponerîa*, *ho ponêros*[52]. She is well known as a particularly active evil demon in situations of pregnancy and childbirth, robbing, maiming, killing, and bringing sickness to both mother and child. She could well be the unspoken terror fought by the eagle-stone amulets that we have previously observed. She certainly is powerful as she wears jewels and bracelets in the Bawit scene which show wealth and therefore power, as we have already noted. A small monogrammatic *chrismon* precedes her written name, as if to be sure to exorcise the power of its wearer.[53]

The 'war against and triumph over Evil' semantic field has a relatively poor though contrasted iconographic vocabulary but the schemes available belong to long traditions and remain vivacious through time. A particular category of variations on the theme of 'the victim (the defeated one) is the evil one and the winner is the good one' is to be found in French Romanesque capitals, that have been subjected to quantities of unproven readings.

The observation of but a small number of them will suffice. Several of the creatures in the capitals of Fontevrault, Champigny, Lurcy-Lévis, Civaux and, best-known, Chauvigny are man-eating hybrids. The man-eating beasts, doglike, wolflike – some ostentatiously female which signifies beneficial fertility –, several with one head for two bodies – which allows them to sit at the corners of the capitals and watch both ways –, some griffin-like with a reptile's body and more physical variants, but all mostly looking quite jovial, are to be understood as analogous to the above-mentioned hybrid keepers, ready to jump on culprits. The beasts' gentle eyes and smiles, though their teeth are visible, contrast with the evil characteristics of their victims – sticking out their tongue, clasping their hands, baring their long teeth – (fig.14), thus allowing, or rather, imposing the following interpretation: it is never the evil one who is *pictured* victorious, however 'monstrous' the winner. Here again, *the evil one* (monstrous or not) *will not be allowed to run free* inside the common sacred space of these churches. The sculptors though giving life to both the 'good ones' and 'bad ones' swiftly deal with the latter: they just have them gobbled up. For everyone's safety, the rule is '*Only (the) good (one) can be (shown) victorious*', the corollary being, as already stated in other words, that when evil is visible it is vanquished.

For the many medieval sculptures and paintings, in the West and East, which feature various victims of the most diverse or composite creatures, successive attempts to distinguish every individual figure and action have failed.[54] They may well find a consensus in this reading.

---

51 Greenfield 1989; West 1991.

52 As on a 4th–5th century bronze circular amulet in the Dumbarton Oaks collection (Ross 1962, 60–61, pl. XXXVIII).

53 She is, however, not the only one to be preceded by such a little sign, which is either a cross, a *psi* shaped form or, as here, a proper *chi- rho chrismon*.

54 The difficulties encountered show up for example in the little, well-illustrated book by Ingeborg Tetzlaff, Romanische Kapitelle in Frankreich. Löwe und Schlange, Sirene und Engel, Köln, DuMont-Schauberg Kunsttaschenbücher, 1976, where the text and captions for fig. 45–49, 80, 88, 90, 93, of



Fig. 14: Hybrid watcher eating up a figure thus understood as evil, Chauvigny church. (© Donceel 1973).

4.1 *Calcatio* = Treading on the Evil One

Treading underfoot means to thoroughly dishonor the enemy. This great classic of the iconography of victory has been given a Latin name,[55] though the scene was set for such a grounding of one's opponent long before the word was used. It is a particular favourite in relation to personal 'enemies'. The defeated figures, who have been brought to the floor and *trodden upon*, form a horizontal mass in contrast with the verticality of the victor, a heroic figure. This is the key that makes the message unequivocal: those that have been knocked down must be considered evil.

Most ancient and most frequent through the history of the arts is the overtly triumphal scene with the conqueror frankly standing on the defeated one(s) who are lying dead under their feet. These victims can be more or less monstrous in shape, others being purely animal or human. In the last case the particular clothes, head-

which several with naked 'victims' as in contemporary Last Judgment scenes, give no justified explanations.

55 Dunbabin 1991.

dress and other physical characteristics are clues to precise identifications by their contemporaries, and by historians.[56]

On the well-known and particularly dramatic Naram-Sîn stela (Louvre Museum), the victorious king, shown extremely tall according to the 'hierarchic perspective' (read: the tallest one is the most important one hierarchically speaking), tramples a heap of dead bodies while reaching up from a mountain peak to the skies and his planetary gods.[57] He is just stepping out of the battle scene and stands in a state of triumph, and not in the chaos of a heated combat. This allows the victor to be poised in a noble stance, erect and dignified. Evidently this iconography is a manifesto and not a narration.

The saint George in two of the most remarkable repoussé silver and silver-gilt icons from Georgia is sitting on his tall horse while keeping his enemy's head under his foot in the stirrups. This gives him an exceptional majesty. He lets his horse help him with the job of trampling the defeated enemy, who is figured twice in the Mestia museum icon: once as a Roman soldier and again as a gigantic serpent (fig. 15). The soldier is identified as the emperor Diocletian, the one who ordered George's killing. However, late 3rd century's Diocletian has little importance for the post-medieval artist and the public this work of art concerns: the iconological clue is that Diocletian here lives on as a prototype, a *type* of the cruel prince, of the savage enemy, of the maleficent infidel. He is the impious sovereign to be gotten rid of thanks to the intervention of that other *type*: that of the great, ever-active warrior saint.

Equally belonging to the Eastern Christian sphere, the Dioscoros Theodoros Lectionary, already commented upon, offers a perfectly analogous message. However, the language and lay-out are of another nature. Here, the violence of war is in writing: "*By You we shall transpierce our enemies and by Your name we shall trample our foes*" (fig. 11). The Syriac inscription is read from top to bottom, first right then left, and surrounds the high-standing, intricately plaited and knotted cross; it implies an energetic transfer of the splendidly colored Christian emblem from the manuscript page to the hand of the reader, turning the image into a major apotropaion and weapon against its and other enemies to come.

56 See below for the changing apparel of a victim of saint George as the mounted warrior type hero (§IV, 2).

57 Parrot 1960, 176–177 (fig. 212–213).



Fig. 15: Saint George victorious of his foes, silver gilt icon, Mestia Museum. (Alpago-Novello/Beridze/Lafontaine-Dosogne 1980, ill.58).

4.2 Battling Heroes; the Mounted Warrior and His Particular Enemies

Most of the mounted warrior figures such as saint Sisinnios and saint George convey the energy of the on-going battle. They dominate the scene from the back of their muscular horse, with capes, horse's tail and mane *flying*. These movements can be read as meaning that they have just emerged from the race and battle and that they come to a halt. They are probably more of a statement of the figure's permanent dynamism, confirmed over and again at each observation of the image as the focus of prayers, be they of request or of gratitude.

The view *in profile* of the mounted warrior, especially towards the right, adds to the impression of energy produced: he is in movement, getting on with it. Before the next remark, concerning Egyptian and Caucasian works of art, it needs to be remembered that horsemen dominated in medieval warfare in these areas, the preeminence

of the cavalry being due to its mobility, its superb horsemanship and the skilled management of its individual arms.[58]

In the frame of the silver gilt icon in the Mestia Museum treasure, two more haloed horsemen multiply the main saint's energetic message. They stand in an unusual *en face* view, left and right of saint George, who seems to carry a horseman's javelin rather than the more usual lance with a cross. They all turn their heads slightly in different directions, though one cannot say if it is to survey those angles or to watch saint George prancing on the middle axis. They form a little cavalry troop, as did Saint Sisinnios and the three other horsemen in chapel XVII in the Apa Apollo monastery.[59]

This and other medieval saint George icons with Georgian inscriptions offer remarkable examples of 'updated' iconographies of the evil one. In this case, the (to be) defeated enemy is Diocletian, the end 3rd–beginning of the 4th century Roman emperor who is (to be) killed in his turn by the martyr he condemned.[60] The way the emperor is dressed is rarely archaeologically correct. He does wear an ornate, quite convincing, late Roman military uniform on the silver-gilt Mestia museum icon, to which its sculptor has added a 'western' medieval, gemmed and pinnacled crown. The emperor in the Sakao icon is dressed in pointed slipper-like boots and clinging leather leggings up to the knees under a tight, long-sleeved tunic, with an all-over motif of roundels which may be read as silk or as ring-mail; his hair and pointed beard are carved in sleek strands, akin to post-Sassanian Persian types.[61] This evokes the endless problematic geo-political relations between the Caucasus (Christian) inhabitants and their neighbors and/or invaders. On the other hand, the Labetchina silver icon, now to be seen in the Tbilissi National Museum, has dressed the outdone enemy as an Arab chief.[62] His beard and hair are curled, a loose spherical turban on his head. He is armed with a small axe, and wears a short coat of scalloped mail, over the cuirass, knee-length leggings and short boots which are, in fact, identical to those carried by saint George, here and on the previous two icons described.[63]

These iconographic tactics of wished-for victory adapt and modernize age-old canvases by only slight alterations.

58 Parry 1977.
59 See end of §I.4 above.
60 Diocletian had George tortured and finally beheaded. The present iconography with Saint George riding high not only portrays a wished-for event; it works as some sort of a revenge, the executed martyr having become the executor.
61 Alpago-Novello/Beridze/Lafontaine-Dosogne 1980, fig. 59–60.
62 Alpago-Novello/Beridze/Lafontaine-Dosogne 1980, fig. 61.
63 Many narrative scenes of martyrdom, especially in easel paintings from the Renaissance times onwards, present an updating of the persecutors, giving them the costume, hair and beard style and even features of the then condemnable authority in the eyes of the artist's patron.

4.3 The Evil Eye Attacked and Defeated, Pierced, Blinded, Stabbed, Poisoned, Bitten, Picked at

The viewer of the two previous iconographic types can make out that 'the evil one' is the one being trodden on and mastered.

The same viewer can similarly identify *which is the malevolent Evil Eye* and which is the benevolent watching eye – such as the *udjat eye* already commented upon – only and simply by the fact that the *'evil' one is represented already vanquished*. The creating artist must and will not let the represented Evil commit its crimes freely. We are not being brought face to face with it unarmed.[64]

This Evil Eye, although there is but one, even in its earliest known pictures, is extremely potent. One of the Khafadjeh (Iraq) clay slabs[65] shows the full-length one-eyed, powerful (because its head is set in a wide flaming halo of disheveled beard and hair) demon being strangled and pierced by the dagger of the long-mantled, bow-carrying divinity. The eye is untouched but the chest wound is fatal and the grabbing hands of the envious Evil One are firmly paralyzed on its back. This relief is already as strongly dramatic as the so much later heirs to this iconography, where the eye is isolated, without a further body, as on the saint Sisinnios panel (fig. 8).

Such is (was?) the square colored inlaid stone slab from the entrance to the grand Baal Temple in Hatra (Iraq).[66] In the center of the radiating composition remains but a circular void: the eye in question. There was no trace of it left: was it destroyed as soon as it was found in modern times or when seen in Antiquity? Or was it never made by the fearful sculptor? In a circle around it are set a snake, a running ibis (?), a scorpion with the characteristic sting of his tail turned up, a jumping dog, a bird of prey and a man with a chisel and a hammer ready to hit; all six are intent on attacking and piercing the fateful eye.

The motif is not only found in pagan context. The mid-3rd century synagogue of Dura Europos (Syria) was painted all over its interior walls and also inside the coffers of its ceiling. These carried charming, prophylactic pictures of garlands, flowers, fruit, girl's heads crowned with flowers, running animals, but also two instances of an Evil Eye attacked. One is pierced by three daggers and two snakes, while a big bug approaches from underneath. The other plaque has a centipede sitting on the lid of the eye, while two lighted lamps fight off the evil darkness, their oil dripping on it, and a curved copper-colored mirror is held up to it in the way cunning Perseus turned

64 …except by a most ill-disposed artist, who would have run off immediately and whose work will not easily have survived through time and man's defense against the maleficent figure!

65 The slab here discussed is kept in Chicago (Parrot 1960, fig. 358a; Donceel-Voûte 2014, 361–364 and fig. 21). The fact that it is made of clay and molded implies that there could have been many more plaques of this type used in and outside the temple, where excavators have met with a number of other series of figured scenes, most of which are of a propitiatory iconographic type.

66 Donceel-Voûte 2014, 361–368, fig.15–21 for the Defeat of the Evil Eye in Hatra and, *infra*, in Dura Europos.

Medusa's killing look against herself with his shield.[67] The fact that the motif is not by an entrance but on the ceiling, directly under the roof, has, of course, to do with the protection of the whole sacred space of the building.

The challenge consists in stopping the roving eye(s) of the Evil One from fixing on its prey.[68]

In the newly-discovered Mithraeum, under one of the two early Christian churches in Huwarte, North of Apamea on the Orontes (Syria), the extant wall paintings carry a scene which greatly contributes to our topic (fig. 16). The dark Evil One has been cornered by the solar god Mithra himself, or one of his companions, who is holding two *chains* tied to both wrists of his foe. A clue to its identity is its double head, each head looking a different way. This is typical of the worst evil: Envy / *Invidia* / *Baskania* / *Phthonos* [69].

Never satisfied the roving eye/s of the envious one, the *phthoneros*, is/are constantly looking for a new prey, on all sides. Consequently, the defense set up against it must also have eyes everywhere. This is where hybrid guards, with a variety of orientations[70], with several pairs of eyes in or on their heads or in their wings (angels), or running one way while looking the other, or pairs or groups of keepers, become fully understandable: the attack can come from anywhere and the counter-attack must react adequately.

In the Huwarte Mithraeum, while the grotesquely naked Envious One crouches indecently in the scene's left corner, the one who has mastered him is standing in a cool *contrapposto*, exquisitely dressed, in sumptuous emerald greens and peach pink-hued crimson, ornamented with gold bands set with big red or green cabochon gems. His great honey-coloured stallion is equally elegantly fitted with trappings hung with golden jewels. This show of riches carries a message which is one of the clues of the scene: man and beast are *rich*, that *means mighty*, mighty enough to wage this battle and others, and come out of them victorious. In this probably late 3rd or early 4th century monument Mithraism makes itself attractive, before Christianity wins the race.

67 See Donceel-Voûte 2014, 361–368 and here note 31; the Gorgon's dying head and gaze is another extremely frequent Graeco-Roman *apotropaion*, used to ward off evil and trickery mainly in public and domestic space.

68 Needless to underline: the motif of the evil eye's threat remains vivid and topical both in literary and iconographic and filmic creation: George Orwell's "Big Brother is watching you" in *Ninety Eighty-Four*, Sauron's eye in J.R.R. Tolkien's *Lord of the Rings* are but two of many examples. Most mass surveillance systems are experienced as an evil intrusion, a capturing of private life.

69 This name for Envy is also found associated with the terrible Gello / Alabasandria fought by saint Sisinnios in the Bawit painting previously discussed: Dunbabin/Dickie, 1983. The Huwarte Mihraeum was first published in colour by Gawlikowski 2002, 32–35.

70 As noted above in §I.1.



Fig. 16: Evil Envy-*Baskanos* chained by Mithras; wall-painting of Huarte Mithraeum (Syria). (Gawlikowski 2003, 35).

As for the double-headed Evil One, such as in Huwarte, iconography has developed a perfectly targeted strategy to outdo it. In a precious little mosaic panel from the Djekmedje outskirt of Antioch on the Orontes – now in the Antakya museum – a 'lucky hunchback' takes part in the counter attack against the Evil Eye.[71] He is turning away from the dreadful, though dying, gaze of the Eye, but the back of his head carries a second face, somewhat masklike with a pointed nose, turned towards the Eye.

These eyes behind his head become one of the attributes of the Virtue of *Prudentia*, cautious Wisdom, as we see her personified, for instance, in the Vatican *Loggie* by Raphael. She is double-faced, with eyes in the front and back (masklike), with a rear-view mirror and the Gorgoneion on her chest, so as to see and protect on all sides. So that Prudentia may also be able to see in the dark, a *putto* holds up a torch here; elsewhere she will have an *owl*, like Athena-Minerva and the Bawit Sisinnios for example (fig. 8).

71 Ultimately Donceel-Voûte 2014, 355, 363, fig. 16.

4.4 The Deadly Sins, the Vices and Where and How They are Made to End up

Artists will over and over again use such iconographical strategies with great efficiency.

The further history of visible Evil, with devilish Envy being its main incentive and mark, will find – or need to find – no replacement for those emblematic roving eyes, be they in two different heads (as in the Mithraeum of Huwarte, fig. 16) or in one face with two divergent eyes which is a subtler material statement – and therefore often missed by the public.

Indeed, the devil, in the guise of a young girl (Artemisia, Diocletian's daughter, according to the legend), fought back by Saint Cyriacus, in the *Heller Triptych* by Meister Mathis Neithart Gothart, named Grünewald, has not only grabbing hands, a cursing mouth, a lashing tongue which the saint pushes back, but above all divergent eyes: one avidly staring to the left and the other to the right, from the corner of the eye.[72]

The open mouth but with a lashing tongue, snake-shaped, is similarly to be found in Giotto's *Invidia* in the Arena chapel, Padova; it combines with her grabbing hand which even reaches out of the frame, for identifying her monstrous, flaming, unquenchable, ever-hungry, discontented, self-destructive, devilish desire. The age-old attributes of jealous evil are recycled as attributes of this specific personification of a major Vice.

Invidia, indeed, the greed for another's belongings and bliss, is commonly understood since Antiquity as the trigger of most evil. This is stated again quite clearly in a masterly *mise en scène* by one of the great iconographers of modern times, Otto Dix. His oil painting of the *Seven Deadly Sins*[73] clearly shows the little personified Envy to be the leader of the gang of all the deadly sins, who bring only desolation and barren wasteland where they pass. He has two greedy globular eyes looking in different directions, a Hitler moustache, and his grabbing hands pinch barren Avarice's back, which he is riding. The terrible vice and the Deadly Sin are identified by the same traditional iconographic vocabulary, but brilliantly renewed.

---

72 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2007, 137–139. The young girl seems to me to be characterized as possessed specifically by an *envious* devil, because of her not just revulsed but divergent eyes. The tongue sticking out and the crooked fingers are both in the tradition of the iconography of *Invidia* and medically observable in the 'Great hysterical nevrosis' identified in a number of works of art, by Charcot/Richer 1972.

73 The oil painting is kept in the Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe; the preparatory drawing, also dating to the fateful year 1933, is equally extant and kept in the Galerie der Stadt in Stuttgart, who lends it to travelling exhibitions. See Karcher 1992, 180–181: the divergent eyes of the Hitler-like little Envy are present in both stages of the work.

However, what the 20th century dares evoke in a two-dimensional painting letting Evil loose, was previously systematically and strategically set in a battle and victory scene. Thus, both Meister Mathis *alias* Grünewald and Giotto show Envy and other personifications of Evil defeated and disposed of. Saint Cyriacus is calmly closing the possessed girl's mouth and thus containing the devil. As for Giotto's *Invidia*, neither she nor the other Vices on the north side of the Scrovegni chapel are left to roam free. They all look towards the entrance, that is towards us coming in; but, doing so, they also look towards the scene of the *Last Judgment* in which they will be taken up, as in a continuous narration. The *Virtues* are on the south side; they are led by an ecstatic and airy SPES followed by KARITAS[74], who both lift up their arms to float into the procession of the Elect on the western façade fresco, *ad dextram Domini*. On the north side the *Vices* are also looking towards the western façade, but they will end up with the ugly Damned as they progress straight into dark, chaotic inferno.

This is one more visual strategy for vanquishing Evil and keeping it out of the way. Devilish, evildoing figures are *caged*, *shut up in a dark enclosure*.

The Notre-Dame de Paris medallions, on the dado of the main façade's central portal, have integrated the solution of *caging Evil* in a subtle way. The Vices are each set in a roundel. They wriggle inside in chaotic action but the particularly deep and smooth sides of their well-like setting make them look *trapped* inside. On a level right above them stretches the line of the noble Virtues, in lower relief. Peacefully seated on a throne, casually holding a round shield with their emblem, their status is enhanced by the airy lobate arches that enshrine them. As their corresponding Vices are situated under their feet, one can read the whole composition as a multiple *calcatio*.

The funerary *parekklesion* of the Christ-Saviour-in-Chora church (Kariye Djami) in Constantinopel offers a particularly elaborate Last Judgment and Apocalypse composition in the vault and adjoining conch at its east end. Under the Rolling up of the heavens, the Deesis with the heavenly tribunal and Christ in majesty, the fiery red enclosure of Hell stretches towards the south wall (fig. 17). There, four near to square spaces, akin to neat boxes, await the damned, totally naked though with different hairdos. Here they fade away in a bleak mist; there they freeze endlessly in an extreme, blue, cold; in a third cell they writhe about under swarms of worms from top to bottom, while they die over and again in the extreme dark red heat of the cell on the lower right.

---

74 *Caritas*, second of the Theological Virtues, is facing the awful *Invidia* on the opposite side of the nave, each Vice thus checked by its corresponding Virtue, as in Prudentius' *Psychomachia* text. Giotto has set those seven battles against Evil to be fought during man's lifetime, in a wider, universal and final scope, developing a four-dimensional drama, as he links it to its final outcome at the end of Time.



Fig. 17: The Damned caged in the Last Judgment scene, side-chapel of the Christ Saviour in Chora church, Istanbul. (©Donceel 1977).

The recurrent use of such an imprisonment in a dark dungeon-like enclosure is to be found in many Last Judgment scenes in both Eastern and Western traditions.[75] The damned souls, in the shape of little human figures, not always naked, are on *our right side* when we look at them but, inside the picture, they are *on the left side of the divine judge¸ ad sinistram*. This sinister side, plunging towards Hell, is a closed-off area with a sinuous contour, sometimes black, more often red and suggesting flames but also blood and suffering of those that 'have not deserved better'. The area is clearly defined as separated from the soft light, the pastel colors, the upward movements and the golden radiance on the right hand of God.

75 Hughes 1968, Part 1 concerns the last Judgment, where the souls are directed, as the author puts it, to "the Mansion" or to "the Dungeon" (pp. 13–46). The "dungeon" is truly the Hell as observed in both in Eastern and Western traditions: massive, cut off from the rest of the scene by complex lines and contrary colors (pp. 159–201); the term equally suits the device of the deep circular frames inside which are kept the Notre Dame Vices.

The strategies of defense and attack of Evil as we have observed them are limited in number but their principles are universal and their iconographies multiform. Although the typology we have been able to set up and present here is based on artefacts from a variety of chronological and topographical horizons, it manifests that the semantic field of Evil and the contrasting and colorful images that belong to it are written in a rich and fundamentally common language.

Bibliography

Alpago-Novello, Adriano/Beridze, Vahtang/Lafontaine-Dosogne, Jacqueline et al. (1980), *Art and Architecture in Medieval Georgia* (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université catholique de Louvain XXI), Louvain-la-Neuve.

Amiet, Pierre (1977), *L'art antique du Proche-Orient*, ed. L. Mazenod, Paris.

Bradshaw Aitken, Ellen/Fossey, John M. (eds.) (2014), *The Levant: Crossroads of Late Antiquity/ Le Levant: Carrefour de l'Antiquité tardive*, Leiden/Boston.

Charcot, Jean-Martin/Richer, Paul (1972), *Les démoniaques dans l'art*, Amsterdam.

Clédat, Jean (1904), *Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*. Vol.12, Cairo.

De Ruyt, Franz (1934), *Charun, demon étrusque de la mort*, Rome.

Donceel-Voûte, Pauline (1983), "La pierre d'aigle et l'aigle au bijou", in: *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, 115–121.

Donceel-Voûte, Pauline (1988), *Les pavements des églises byzantines de la Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie*, Louvain-la-Neuve.

Donceel-Voûte, Pauline (2014), "Barrer la route au Malin. Une typologie des stratégies utilisées. Images et signes à fonctionnement sécuritaire sur support fixe dans l'Antiquité tardive", in: Ellen Bradshaw Aitken and John M. Fossey (eds.), *The Levant: Crossroads of Late Antiquity/ Le Levant: Carrefour de l'Antiquité tardive*, Leiden/Boston, 347–400.

Dunand, Françoise/Zivie-Coche, Christine (2004), *Gods and men in Egypt, 3000 BCE to 395 CE*, Ithaca/London.

Dunbabin, Katherine (1991), "*Inbide calco te*. Trampling on the Envious", in: Ernst Dassmann and Klaus Thraede (eds.), *Tesserae. Festschrift für J. Engemann, Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband* 18, Münster, 26–35, Tff. 1–7.

Dunbabin, Katherine/Dickie, M.W. (1983), "*Invidia rumpantur pectora*. The Iconography of Phthonos. Invidia in Graeco-Roman Art", in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 26, 7–37.

Fauth, Wolfgang (1999), "Der Christliche Heilige des Sisinnios-Typs im Kampf gegen eine vielnamige Dämonin", in: *Vigiliae Christianae* 53/4, 401-425.

Gawlikowski, Michel (2002), "Les mystères du culte de Mithra", in: *Le monde de la bible* 149, 32–35.

Greenfield, R.P.H. (1989), "Saint Sisinnios, the Archangel Michael and the Female Demon Gylou: the Typology of the Greek Literary Stories," in: *Βυζαντινά* 15, 83–142.

Guide-Book to the Iraq Museum (1976), 3rd edition, Baghdad.

Hughes, Robert (1968), *Heaven and hell in western art*, New York.

Kaplan, Ayda (2013), *Le lectionnaire de Dioscoros Theodoros. Décor, calligraphie et liturgie*, preface P. Donceel-Voûte, Bruxelles.

Karcher, Eva (1992), *Otto Dix 1891–1969*, Cologne.

Kesjakova E. (1989), "Synagogue antique de Philippopolis", in: *Arheologija* (Serbian), 31/1 , Sofia, 20-33.

Kitzinger, Ernst (1970), “The threshold of the holy shrine: observations on floor mosaics at Antioch and Bethlehem”, in: Patrick Granfield and Joseph A. Jungmann (eds.), *Kyriakon: Festschrift Johannes Quasten*. Vol. II, Münster/Aschendorff, 639–647.

Kraus, Thomas (2018), “Archäologische Artefakte mit griechischem Psalm 90 in apotropäischer Funktion”, in: Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis and Laura Willer (eds.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit*, Berlin/Boston, 121–138

Krause, Karin (2000), “Darstellungen der Kreuzesverehrung auf palästinesischen Pilgerampullen” in: *Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte* 2, 9–51.

Lascaux, Gilbert (1973), *Le monstre dans l’art occidental*, Paris.

LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*) (1981-1999). Vol. I,1–2–VIII,1–2 and *Indices*, Paris/Zurich.

Michalowski, Kazimierz/Corteggiani, Jean-Pierre/Roccati, Alessandro (1968/1994), *L’art de l’Égypte*, Paris.

Napoleone-Lemaire, Jacqueline/Balty, Jean-Charles (1969), *L’église à atrium de la grande colonnade. Fouilles d’Apamée de Syrie* I,1, Bruxelles.

Parrot, André (1960), *Sumer* (Coll. L’Univers des formes), Paris.

Parrot, André (1961), *Assur* (Coll. L’Univers des formes), Paris.

Parry, V. J. (1977), “Warfare”, in: P.M. Holt, Ann Lambton and Bernard K.S. Lewis (eds.), *The Cambridge history of Islam*, . Vol. 2B, Cambridge/ London/ New York/ Melbourne. , 824–850

Playoust, Catherine (2014), “The Beauty of Jesus and His Twin: Redirected Erotics in the Acts of Thomas”, in: Ellen Bradshaw Aitken and John M. Fossey (eds.), *The Levant: Crossroads of Late Antiquity/ Le Levant: Carrefour de l’Antiquité tardive*, Leiden/Boston, 35–63.

Ross, Marvin C. (1962), *Catalogue of the byzantine and early mediaeval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*. Vol.1, Washington.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (2007), *Grünewald und seine Zeit*, Karlsruhe.

Van Moorsel, Paul (2002), *Le monastère de Saint-Paul près de la mer Rouge, Mémoires de l’Institut Français d’Archéologie Orientale*. Vol. 12, Cairo.

Walter, Christopher (2003), *The warrior saint in Byzantine art and tradition*, Aldershot.

West, D.R. (1991), “Gello and Lamia: Two Hellenic Daemons of Semitic Origin”, in: *Ugarit-Forschunge*n 23, 361–368.

Christoffer Theis

Präsenz und (Un-)Sichtbarkeit magischer Grenzen

Gesteh' ich's nur! daß ich hinausspaziere;
Verbietet mir ein kleines Hinderniß,
der Drudenfuß auf eurer Schwelle!
Goethe, *Faust* I, 1393–1395

1 Einleitung

Aus den verschiedenen Kulturen des östlichen Mittelmeerraums der Antike sind magische Texte bekannt, welche die Kreation einer Grenzziehung um ein Objekt mittels *materia magica* bezeugen. Deshalb ist diese magische Praktik als transkulturelles Phänomen zu fassen, wobei speziell die Form des Kreises als Grenze bereits durch seine Gestalt einen magischen Raum schafft, der den inneren Bereich vom Außen abtrennt. Diese Methode ist seit der Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends bekannt. In der Antike wurden ganz verschiedene Mittel angewandt, um ein real situiertes, im Raum präsentes Objekt als Grenze um einen Gegenstand oder eine Person zu schaffen; auch eine unsichtbare Grenzziehung mittels Worten und Lauten ist belegt. Der vorliegende Beitrag möchte anhand ausgewählter Beispiele die verschiedenen Möglichkeiten der magischen Grenzziehung in der Antike beleuchten und unter dem Aspekt ihrer Materialität fassen.[1] Des Weiteren sollen speziell die Aspekte Präsenz und Sichtbarkeit contra Unsichtbarkeit in verschiedenen Bereichen erfasst und in den Fokus gestellt werden, um die Grenzziehung unter einem textanthropologischen Ansatz genauer zu beleuchten. Im Folgenden sollen nicht alle Beispiele erneut aufgeführt werden,[2] sondern ich beschränke mich auf die aussagekräftigsten Beispiele.

Zu unterscheiden ist bei einer magischen Grenzziehung, wie sie z. B. bei einem Kreis vorliegt, generell zwischen einer ausschließenden-apotropäischen und einer inklusiven Grenze. Erstgenannter Fall beschützt *per definitionem* das Objekt innerhalb der magischen Linie vor Äußerem. Der inklusive Kreis dahingegen schließt eine Bedrohung ein und grenzt diese somit von dem Außen, sprich von bedrohten Personen oder Objekten ab. In beiden Fällen wird jeweils ein eigener Raum innerhalb eines anderen Raums speziell geschaffen und situiert. Der apotropäische Aspekt stellt

1 Zur Definition von Materialität und Präsenz s. Hornbacher/Frese/Willer 2015, 87–90 und Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, 33–38.
2 Siehe die Belege bei Theis 2014, 631–633; Theis 2016.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften" entstanden. Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-003

hierbei die mehrheitlich angewandte, aus der Antike bekannte Methode dar, bei der für die Grenzziehung die unten aufgeführten Mittel aus verschiedensten Materialien Gebrauch fanden.

2 Methoden zur magischen Grenzziehung

Aus dem östlichen Mittelmeerraum liegen von der Antike bis in die Spätantike sehr viele Belege für magische Grenzziehungen vor,[3] von denen im Folgenden die aussagekräftigsten aufgeführt werden sollen. Viele der Mittel sind in verschiedenen Ritualen zu beobachten,[4] wiederholen sich dementsprechend, so dass der Blick auf die unterschiedlichen Methoden gerichtet werden kann.

Das bisher älteste bekannte Beispiel für eine Grenzziehung durch Magie in Ägypten – und m. W. im Vorderen Orient generell – stellt Pap. Edwin Smith, Rs. 18, 15f. dar, der an den Beginn des Neuen Reiches um 1500 v. Chr. zu datieren ist und sich heute in New York, Academy of Medicine, Inv. 217 befindet.[5]

> Spruch zu sprechen durch (den) Mann, ein *ẖt-ds*-Holz ist in seiner Hand. Er soll hinausgehen (und) sein Haus einkreisen (*pẖr*). Er wird nicht durch die Seuche des Jahres sterben.[6]

Der Ritualanweisung nach sollte ein Mann mittels eines Stabes von *ẖt-ds*-Holz sein Haus mit einem wohl auf dem Boden, z. B. im Sand zu ziehenden Kreis umgeben, um vor der Seuche des Jahres geschützt zu sein. Eine vergleichbare Handlung dürfte sich in Pap. Brooklyn 47.218.138, Kol. x+IX, 17–x+X, 7 rekonstruieren lassen, der aus der 26. Dynastie (664–525 v. Chr.) stammt.[7] Die Überschrift in x+IX, 17 bezeichnet den Text als „Sprüche der [vier] *ʿrw*-Schilfrohre“. Begreift man die Hölzer im Vergleich zu Pap. Edwin Smith Rs. 18, 15f. als Mittel, mit denen eine magische Grenzziehung um ein Objekt erreicht werden konnte – ohne dass dies im vorliegenden Papyrus genannt wird –, wäre anzunehmen, dass der Akteur, während er um das Haus herumschritt, eines der Schilfrohre benutzte, um eine magische Barriere in den Sand zu zeichnen, was dem noch erhaltenen Text nach wohl in einer Kreisbahn von Osten über Süden und Westen nach Norden geschehen sollte. In Edfou VI, 145, 6f., einem Text, der eben-

3 Vgl. hierzu auch die Methode des Einschlusses von Mächten auf spätantiken und frühislamischen Amuletten, u. a. durch Kreise, bei Kiyanrad 2018.

4 Der Autor wird eine Zusammenschau in dem zur Publikation eingereichten Beitrag „Rituals in Ancient Egypt and Israel“ liefern.

5 Zwar ging Breasted 1932, XIII, 73–75 noch von einer Entstehung von Vorstufen des Textes zur Zeit der vierten oder fünften Dynastie aus, doch wird diese Sicht heutzutage mehrheitlich abgelehnt; vgl. hierzu Westendorf 1962, 328 (§ 486).

6 Publiziert von Breasted 1932, Taf. XVIII. Vgl. auch Borghouts 1978, Nr. 15; Fischer-Elfert 2005, 83,152–153; Theis 2014, 326–328; Westendorf 1966, 95–96; Westendorf 1999, 743.

7 Siehe die Publikation von Goyon 2012, Taf. 9 sowie die Diskussion bei Theis 2014, 294.

falls den Schutz des Hauses thematisiert, welches in diesem Fall als Bezeichnung für den Tempel zu verstehen ist, sollten Götter im Sand unter dem Bett eingeritzt werden.

> Ich mache den Schutz deines *kꜣ*'s mittels dieser Götter, die im Sand unter deinem Bett eingeritzt sind (*ẖtı̭*). Ich umkreise (*šnı̭*) dein Schlafgemach mit einer Elle aus Tamariske (*mḥ wꜤ n(.ỉ) ỉśr*), (nämlich ein) Stock des Schlagens deiner Feinde.[8]

Auch hier spielt als magisches Objekt ein Stab eine Rolle, mit dem als Instrument ein zu schützendes architektonisches Element umkreist werden sollte, was mit der Anweisung in Pap. Kairo CG 58027, III, 11f. vergleichbar ist, da hier Götter und Zeichnungen mit Ocker um das Bett zusammen mit einem Udjatauge vor diesem Erwähnung finden.[9] In der Ritualanweisung ist wichtig, dass die Götter in diesem Fall mit Ocker (*stỉ*) um das Bett herum (*m śwꜣw n(.ỉ) pꜣ smꜣ*) aufgezeichnet werden sollten, hiermit also keine durchgezogene Grenze vorliegt, sondern eine aus mehreren Teilen bestehende Grenzmarke.

Nach Kom Ombos II, 614 war es die Aufgabe des Pharaos, einen Kreis um einen Tempel zu streuen:

> Das Streuen (*wpš*) von *bsn*-Salz im Tempel des Sobek (und) das Umgeben (*pẖr*) des Tempels des Horus mittels Natron.[10]

In diesem Beispiel wird durch den Pharao der Tempel des Horus mittels Natron umgeben, indem er als Akteur das Pulver in einer Bahn als magische Grenze um den Tempel fallen lässt. Neben der zitierten Quelle liegt ein Umgeben des Tempels in vielen weiteren Beispielen vor, wie es in Edfou VII, 50, 6–9 in einer eigenen Zeremonie mit Natron aus al-Kāb Erwähnung findet.[11] Für den Tempel ist dies auch in Edfou II, 62, 2 belegt, wo folgende Praktik Erwähnung findet: „Umstreuen von *bsn*-Salz im Umkreis (*pẖr.t*) von *Bḥd.t* (sc. Edfu) um den Ort zu reinigen (*twr*)“. Allerdings konnte nach Edfou II, 32, 17 auch ein kleinerer Raum mittels des Salzes beschützt werden:

> Das Streuen (*wpš*) des *bsn*-Salzes um den Thron von Re (und) das Umgeben (*pẖr*) des Throns von Horus mittels Natron.

Dementsprechend konnte auch ein abgetrennter Bereich innerhalb des Tempels, genannt werden der Thron von Re und der von Horus und damit Objekte innerhalb des Allerheiligsten, speziell noch einmal mit *materia magica* umgeben werden. Dies muss man sich so vorstellen, dass ein Akteur um den Thron herumschritt und kleine Kügelchen des Salzes aus seiner Hand rieseln ließ. Somit liegt praktisch gesehen eine

8 Siehe Theis 2014, 156.
9 Vgl. zu Pap. Kairo, CG 58027 Pries 2009, 80–81 und Golénischeff 1927, 125.
10 De Morgan 1895, 68, 614.
11 Vgl. zu dieser Textstelle Aufrère 1991, 613.

zweite Grenzziehung, wenn Salz bereits um den gesamten Tempel verschüttet wurde, bzw. sogar eine dritte Barriere vor, nimmt man die Umfassungsmauer des Tempels mit hinzu. Die beschützende Funktion der Grenzziehung wird mit Edfou III, 109, 5–8 deutlich, wo gesagt wird, dass „das Böse (*ḥꜣy.t*) an deinem (sc. des Gottes) Gemach vernichtet" und „die Lüge (*grg*) aus deinem Tempel" vertrieben wird, wobei die Rezitation vom König selbst zu sprechen sein soll. Für König Amasis (570–526 v. Chr.) aus der 26. Dynastie liegt eine Darstellung vor, in der gezeigt wird, wie er gerade das *bsn*-Salz um einen Tempel herumstreut, was der Ritualangabe nach vier Mal geschehen sollte.[12] Der Tempel selbst ist in diesem Beispiel von einer durchgezogenen Linie umgeben, die als eine Grenze aus Salz zu verstehen ist; die vierfache Ziehung – neben der Bedeutung der Zahl vier in Ritualen – kann als unbedingtes Durchziehen der Linie verstanden werden. Würde der Herrscher nur einmal Salz streuen, könnten Lücken oder freie Stellen bestehen bleiben, die durch eine viermalige Kontrolle wie erneutes Streuen des Salzes beseitigt werden. Dass diese Art der magischen Grenzziehung um einen Tempel älter ist und zumindest bis an den Beginn des Neuen Reiches zurückverfolgt werden kann, zeigt eine Darstellung im südlichen Tempel von Buhen, in dem Thutmosis III. (1478/58–1425 v. Chr.) das Bauwerk vergleichbar Amasis mit einer Linie von Salz umgibt, was so auch für Amenophis I. (1524–1504 v. Chr.) zu rekonstruieren ist.[13]

Auch in Mesopotamien ist diese Art der magischen Praktik bekannt und begegnet in VAT 8242 (BAM 323), 8–38*´aus dem 7. Jhd. v. Chr.[14] Hiernach sollten während eines Rituals Götterfigurinen und die Ritualzurüstung selbst mit einem magischen Kreis (*zisurrû*) umgeben werden, womit diese vor bösen Einflüssen geschützt würde. Vergleichbar wird in *Maqlû* IX, 21'f. zu folgendem aufgefordert: mit „Gips (und) Röstmehl zeichnest du einen Kreis um den Tiegel," wobei der Tiegel die Ritualzurüstung darstellt.[15] In der Ritualtafel zur siebten Beschwörungstafel in *Maqlû* IX, 136' wird erneut von der Kreation eines schützenden Kreises aus Mehl berichtet, der in diesem Fall aber um ein Bett gestreut werden soll.[16]

Ebenso sind Zeugnisse aus der Zeit nach Christi Geburt aus Ägypten in griechischer und koptischer Sprache erhalten, die eine magische Grenzziehung nennen. In Pap. London, BM 121, 846–860 liegt in griechischer Sprache eine Beschwörung gegen Seth-Typhon vor, in der als Schutzmittel οἷ χαρακτῆρες σὺν τῷ κύκλῳ „Zauberzeichen und ein Kreis" genannt werden. Der Kreis sollte mit Kreide gezeichnet werden

12 Siehe Young 1828, Taf. 42; Theis 2016, 210, Abb. 1.

13 Siehe Caminos 1974, 22, Taf. 27 und Pillet 1930, 9, Abb. 8. Weitere, teils auch unveröffentlichte Szenen bei Abd el-Azim el-Adly 1981, 290.

14 Publiziert von Scurlock 1988, Nr. 222 und Köcher 1971, X, Taf. 10; erwähnt bei Scurlock 1999, 71 und Schollmeyer 1912, 118f.

15 Zitiert nach Abusch/Schwemer 2008, 181.

16 Abusch/Schwemer 2008, 185.

(γράψας κρήτη).[17] Aus dem vierten Jahrhundert n. Chr. ist mit Pap. Leiden J 395, Kol. XVIII, 30–36 und XIX, 21–35 eine vergleichbare Handlung zum Schutz eines Menschen nachzuweisen.[18] Zur Unterstützung der magischen Handlung sollte in einer Abfolge Osten – Norden – Westen – Süden jeweils ein Buchstabe (α – ε – η – ι) gesprochen werden. Dementsprechend wurde während des Rituals beginnend mit der Richtung des Sonnenaufgangs eine Kreisbahn vollführt. Mit dieser Handlung vergleichbar ist *Pistis Sophia* 136, da hier Jesus in die vier Himmelsrichtungen ϊαω als Wiedergabe des Tetragramms Jʜᴡʜ spricht.[19]

Bildlich ist die Kreation eines Kreises auf dem bisher unveröffentlichten Hadernpapier Papr. Heidelberg inv. Kopt. 377 dargestellt, welches eventuell in das neunte oder zehnte Jahrhundert n. Chr. zu datieren ist.[20] Von dem Hadernpapier ist heute noch ein Viertel erhalten, so dass die Handlung wie der ihr zugrundeliegende Text nicht zu rekonstruieren sind. Auf dem Recto werden neben dem Kreis in den heute noch erhaltenen zwölf Zeilen verschiedene Ingredienzien wie das Harz des Mastixbaumes genannt. Den Text umschloss, wenn die vermutete Ausführung der Zeichnung im heute verlorenen Bereich beibehalten wurde, ein Kreis aus doppelten Linien, in denen magische Zeichen dargestellt wurden, von denen heute noch neun erhalten sind. Vergleichbar hierzu sind die Darstellung eines Kreises auf Pap. Berlin P. 15990[21] und die Umkreisung einer Zeichnung mit Text in Perg. Wien An 191 (K 8302).[22] Betrachtet man die vorliegende Zeichnung, ließe sich folgende These aufstellen: Das Bild sollte nicht nur auf einem Amulett oder einem vergleichbaren Objekt selbst vorhanden sein, sondern auch in größerem Maßstab gezeichnet werden – der Text könnte im heute verlorenen Bereich eine Art von Anweisung erhalten haben, wie das Bild genau zu zeichnen sein sollte. Der Entwurf auf dem Heidelberger Stück lässt, betrachtet man die noch vorhandenen Reste der Zeichnung innerhalb des Kreises, an einen Wohnbereich denken. In diesen sollte demnach ein Doppelkreis, gefüllt mit magischen *charakteres*, gezeichnet und innerhalb des inneren Kreises Namen um ein Bett oder einen Stuhl geschrieben werden. Nimmt man die oben genannte Anweisung von Pap. London, BM 121, 846–860 hinzu, ließe sich diese Art der magischen Grenzziehung auch gut für Papr. Heidelberg inv. Kopt. 377 vs. im heute leider verlorenen Textteil vermuten. Aufgrund der Art der Darstellung auf dem Hadernpapier wird es sich um einen schützenden Kreis handeln.

---

17 Hopfner 1924, 72 (§ 141); Preisendanz 2001, 37 (PGM VII).

18 Vgl. Theis 2014, 298; 2015, 200f. Entspricht PGM XIII, 823–829, publiziert von Preisendanz 2001, 124 mit Verbesserungen bei Merkelbach/Totti 1990, 188.

19 Schmidt/MacDermott 1978, 353.

20 Eine Publikation des Autors dazu mit dem Titel „Zauberei in Text und Bild" ist in Vorbereitung.

21 Publiziert von Beltz 1983, 84–85, Abb. 11 (entspricht TM 108896). Die Hauptfläche des Medaillons wird durch einen Kreis gebildet, welcher eine Schlange an einem Stab nebst magischen Texten und Namen umschließt.

22 Publiziert von Stegemann 1934, 70 und Meyer/Smith 1994, 114 (entspricht TM 91437).

Eine Umkreisung ist ebenso aus der *Naturalis Historia* von Gaius Plinius Secundus bekannt, welche um 77 n. Chr. entstanden ist. Nach XXV, 101 konnten Schlangen mittels der Pflanze *Vettonica* in einen Kreis eingeschlossen (*inclusae circulo*) werden, worin sie schlussendlich sterben würden.[23] Diese Art der magischen Grenzziehung ist somit im Gegensatz zu den anderen gewählten Beispielen inklusiv – das Außen wird in diesem Fall von einem Wesen im Inneren beschützt.

Neben der diesseitigen Welt findet sich die Idee einer Grenze auch im göttlichen Bereich. So liegt im äthiopischen Henoch 71, 5–10 die Idee einer magischen Umrahmung vor.[24] Hier wird ausdrücklich herausgestellt, dass die vier Erzengel Michael, Raphael, Gabriel und Phanuel als Gesichter um das „feurige Haus" JHWHS verteilt und mit den „vier Strömen lebendigen Feuers" verbunden sind – somit ist auch das Gotteshaus im Himmel als auf allen vier Seiten von vier Wesen behütet vom antiken Autoren imaginiert worden. In *Pešiqta Rabbati* 46, 188a wird dies so beschrieben, dass Gott die Engel selbst angewiesen hat, auf den vier Seiten Platz zu nehmen.[25] Dies lässt sich dezidiert mit der oben beschriebenen Aktion in vier Himmelsrichtungen wie auch der Schaffung eines Kreises in Verbindung setzen.

Die Beschreibungen verdeutlichen, dass Grenzziehungen in der Antike auf verschiedene Weisen erreicht werden konnten und die verschiedensten Materialien angewandt wurden. Sie konnten sichtbar wie auch unsichtbar sein. Ein Raum in der Realität konnte durch eine Linie geschaffen werden, andere Grenzziehungen aber konnten unsichtbar sein. Es stellt sich die Frage, wie die verschiedenen Grenzziehungen zu erklären sind und ob sich diese mittels eines kulturtheoretischen Ansatzes erklären lassen.

23 Jones 1992, 210.
24 Siehe Fauth 1983, 77–78 und Knibb 1982, I: 209–210 u. II: 166.
25 Publiziert von Braude 1968, 792.

3 Analyse

Die verschiedenen Kreise bzw. die magischen Grenzziehungen generell lassen sich in drei Gruppen einteilen, die zur besseren Verdeutlichung in einer Tabelle dargestellt werden können (Tab. 1). Durch die Belege wird klar, dass magische Grenzziehungen auf verschiedene Weisen erreicht werden konnten. Hervorstechend ist die sichtbare Kreation einer Grenze, die auf zwei unterschiedliche Weisen möglich war: Einmal kann die Grenze selbst einen Einfluss auf die Umwelt auswirken, in dem sie durch einen Akteur mittels eines Holzes in den Boden geritzt wurde; zum anderen kann die Grenze keine reale Einwirkung auf die Umwelt auswirken, da Salz oder Ocker nur oberflächlich aufgetragen werden – beide Grenzen interagieren aber auf einer anderen Ebene mit ihrer Umwelt, wie unten zu zeigen sein wird.

Neben einer durchgezogenen Linie existierte ebenso die Möglichkeit der offenen Grenze, bei der es sich genau genommenen nicht mehr um einen Kreis an sich handelt, sondern vielmehr um eine Umkreisung des schutzbedürftigen Objekts durch verschiedene Teile, wie sie nach dem äthiopischen Henoch 71, 5–10 und in *Pešiqta Rabbati* 46, 188a durch die vier Erzengel Michael, Raphael, Gabriel und Phanuel selbst gestellt werden. In diesem Fall liegt die Möglichkeit vor, dass die Grenze sichtbar ist, wie sie als Zeichnung mit Ocker und Kreide erreicht werden konnte, sie konnte aber ebenso unsichtbar sein, wenn ein Aktant vier Vokale in die vier Himmelsrichtungen sprach.

Bei der offenen Grenze wurde somit in beiden Fällen keine Einwirkung auf die Umwelt erreicht, obwohl beide Möglichkeiten einen Einfluss auf diese ausüben müssen, da sonst das zugehörige Schutzritual sinnlos wäre. Es liegen dementsprechend verschiedene Umgangsmöglichkeiten vor: Die Grenze kann geschlossen sein und einen Einfluss auf die Umwelt ausüben oder nicht, wobei sie aber immer sichtbar ist; oder sie kann offen sein, wobei sie keine Auswirkung auf die Umwelt ausübt, aber sichtbar und unsichtbarer Natur sein kann.

Wie lassen sich die verschiedenen erläuterten Herangehensweisen und Methoden einer magischen Grenzziehung erklären, die alle demselben Ziel dienen, obwohl sie aus verschiedenen Kulturen und Zeiträumen stammen? Einen interessanten Ansatz zur Erklärung der Muster bietet Markus Hilgert mit seinen sechs Thesen zur ‚Materialität' und ‚Präsenz',[26] auf den an dieser Stelle als möglichen Erklärungsansatz genauer eingegangen werden soll. Hilgert geht in seinem Ansatz davon aus, dass Text bzw. Geschriebenes keinen unveränderlichen, substantiell eignenden Sinngehalt besitzt, sondern mit ihnen produktiv durch Rezipienten und Akteure umgegangen werden konnte, die durch Rezeptionspraktiken die Sinnzuschreibungen der Texte durchaus verändern konnten.[27]

---

26 Vgl. Hilgert 2010.
27 Vgl. Hilgert 2010, 98f.

Tabelle 1a

			Quelle	Datierung	Mittel	Objekt
Durchgängige Grenze	**Sichtbarkeit**	**Einwirkung auf Umwelt**	Pap. Edwin Smith, Rs. 18, 15f.	16./15. Jhd.	*ḫt-ds*-Holz	Haus
			Pap. Brooklyn 47.218.138, Kol. x+IX, 17–x+X, 7	7./6. Jhd.	*ʿrw*-Schilfrohr	Haus
			Edfou VI, 145, 6f.	Ptol.	Elle aus Tamariske	Bett
		Keine Einwirkung auf Umwelt	Amenophis I./ Thutmosis III.	16./15. Jhd.	Salz	Tempel
			Amasis	7./6. Jhd.	*bsn*-Salz	Tempel
			BAM 323, 8–38*´	7. Jhd.	*zisurrû*	Ritualzurüstung
			Maqlû IX, 21‘f.	7. Jhd.	Gips und Rüstmehl	Ritualzurüstung
			Maqlû IX, 136‘	7. Jhd.	Mehl	Bett
			Kom Ombos II, 614; Edfou II, 62, 2; VII, 50, 6–9	Ptol.	*bsn*-Salz oder Natron	Tempel
			Edfou II, 32, 17	Ptol.	*bsn*-Salz	Thron des Gottes
			Plinius, *Naturalis Historia* XXV, 101	1. Jhd. n. Chr.	Vettonica	Inklusion einer Schlange
			Papr. Heidelberg inv. Kopt. 377	9./10. Jhd. n. Chr.	Zeichnung	Bett/ Stuhl ?

Tabelle 1b

			Quelle	Datierung	Mittel	Objekt
Offene Grenze	Sichtbarkeit	Keine Einwirkung auf Umwelt	Pap. Kairo CG 58027, III, 11f.	Frühröm.	Ocker	Bett
			Pap. London, BM 121, 846–860	3./4. Jhd. n. Chr.	Kreide	Gegen Seth-Typhon
			Äthiopischer Henoch 71, 5–10	~5. Jhd. n. Chr.	Engel[i]	Gott
	Unsichtbarkeit		Pap. Leiden J 395, Kol. XVIII, 30–36 und XIX, 21–35	4. Jhd. n. Chr.	Sprache (α – ε – η – ι)	Individuum

Diese Veränderung bzw. die Praktik der Rezeption schafft hierbei einen sozial relevanten Zeichenträger aus einem Artefakt, und diese Situation muss von einem heutigen Forscher mit in die Behandlung der Funde einbezogen werden. Außerdem müssen die Deutungen durch kulturwissenschaftliche Erkenntnisse beachtet werden, um zu einem möglichen Ergebnis zu kommen, welche ‚Bedeutung' ein Text oder ein Zeichenträger in der Vergangenheit hatte. Hierbei soll in der folgenden Betrachtung nicht nur die Materialität und die Präsenz des Geschriebenen in den Vordergrund gestellt werden, sondern die Thesen auf die Materialität und die Präsenz der magischen Mittel an sich, zu denen wie gezeigt im vorliegenden Fall auch Geschriebenes gehören kann, ausgeweitet werden.

Da in der archäologischen Dokumentation keinerlei Befunde oder Funde zu magischen Grenzziehungen mit Ausnahme der oben genannten Texte und Abbildungen vorliegen, können manche der Thesen nicht mit Bestimmtheit angewandt werden. Für eine Aussage über die „phänomenologische Gewalt"[28] bzw. eine Anpassung des Materials durch Akteure als erste These bleibt unklar, ob die Kreise wirklich durch die genannten Stoffe kreiert wurden oder ob z. B. ein anderer Typ von Salz oder eine andere Holzart angewandt wurde. Allerdings kann gesagt werden, dass die materielle Eigenschaft der Materialien es erst ermöglicht und auch ermöglichen muss, dass der verwendete Stoff zur Kreisziehung herangezogen werden kann. Dementsprechend wäre z. B. ein Stoff wie Wasser als eine Art der sichtbaren Grenze kaum anwendbar, wohingegen die verschiedenen Materialien, die in den unterschiedlichen Kulturen

i Zur Textgeschichte vgl. Uhlig 1984, 470–491.

28 Hilgert 2010, 101f.; Frers 2004.

herangezogen wurden – wie Stöcke, Mehl, Ocker oder Kreide aber eine effektive Kreisziehung erst ermöglichen, was dezidiert auf ihre physikalischen Eigenschaften zurückzuführen ist. Dementsprechend ist die materielle Eigenschaft des geschaffenen Artefakts, sprich des Kreises oder des Bodenbildes, in den verschiedenen Ritualen veränderbar (Holz, Kreide, Salz), sodass allen Materialien im Ritual eine ‚phänomenologische Gewalt' zugesprochen werden kann, da offenbar alle eine effektive Grenzziehung gegen Übel ermöglichen.

Nach der zweiten These muss der Kreis während des Rituals eine effektive Rolle spielen und an diesem teilnehmen.[29] Der Kreis wird in das Ritual miteinbezogen, ist der notwendige Bestandteil und wirkt effektiv gegen Übel,[30] da sonst das Ritual an sich sinnlos wäre. Um es mit den Worten von Matthias Wieser auszudrücken, kann der Kreis nicht als „Übermittler, sondern Vermittler"[31] charakterisiert werden. Die magische Grenzziehung vermittelt das Anliegen der Rituale ganz praktisch: Das Böse soll draußen bleiben und nicht in den neu geschaffenen Raum zum Gott oder zum Individuum eintreten können. Das Begehr wird durch einen Priester oder einen anderen Akteur durch die Grenzziehung mittels Erschaffung des Kreises zwar übermittelt, der Kreis selbst richtet sich aber an das Böse und seine Linie vermittelt als sichtbare oder unsichtbare Grenze die Separation. Dies bedeutet, dass die Grenzziehung ein notwendiger Bestandteil der Praktik und des Rituals ist, in der sie effektiv wirkt,[32] womit die zweite These über die Rolle der Grenze als Aktant sicher erfüllt wird.

Für die Betrachtung einer modifizierten Materialität als dritte These muss man den Blick über die eigentlichen Ritualtexte ausweiten.[33] Unter einer modifizierten Materialität sei verstanden, dass ein Artefakt unterschiedlich wirken kann, je nach dem aus welchem Material es hergestellt wurde und wie dieser Stoff in der jeweiligen Kultur konnotiert ist. Es erscheint logisch, dass die angeführten Texte – und damit auch die Methode der Grenzziehung – je nach ihrer räumlichen Situierung geschaffen und an diese angepasst wurden. In diesem Sinne kann eine handlungswirksame Bedeutung erreicht werden, indem man einen Kreis um ein Haus mit einem Stock zieht und in einem Tempel auf den Boden aus Stein nur ein Bildnis aus Ocker zeichnet oder einen Kreis aus Salz kreiert. In allen Fällen wird zwar eine Grenze mittels einer magischen Methode geschaffen, die Mittel sind aber unterschiedlich und an die jeweilige Situierung angepasst, da z. B. mit einem Stock auf einem Steinboden sicher kein effektiver Kreis gezogen werden kann. Es ist aber wohl ebenso sicher anzunehmen, dass die gewählten Mittel über eine kulturell modifizierte Materialität verfügen, wie es z. B. sicher für das Natronsalz und seine reinigende Wirkung im Tempel wie auch für dessen Anwendung in anderen magischen Ritualen nachzuweisen ist, was

29 Vgl. Hilgert 2010, 102.
30 Vgl. Reckwitz 2006, 714.
31 Wieser 2008, 424.
32 Vgl. Reckwitz 2006, 714.
33 Vgl. Hilgert 2010, 103.

wiederum bedeutet, dass nicht jedes Mittel für eine magische Grenzziehung Verwendung finden konnte, da dieses Material und das hieraus resultierende Artefakt eben nicht über eine spezifische Effektivität verfügten.

Im vierten Punkt wird die Präsenz des Objekts, sprich des Kreises, in Bezug zu anderen Artefakten behandelt, wobei das Hauptobjekt seine Effektivität erst durch den Raum, in dem es angewandt wird, erhält.[34] Diese These bewahrheitet sich bei den Kreisen: Die Kreise werden in einem spezifischen Raum (Dorf, Stadt, Tempel) um ein Objekt herum (Haus, Thron, Bett) angelegt; der Kreis als Grenzzeichen entfaltet somit seine effektive Materialität durch seine Präsenz um das Objekt herum, wobei durch die Grenzziehung der zweite, spezifische Raum überhaupt erst kreiert wird.

Da sich durch die Jahrtausende keine Überreste einer magischen Grenzziehung erhalten haben, kann auch keine Aussage darüber getroffen werden, ob ein Artefakt eine immanente, unveränderliche Qualität aufweist.[35] Es muss offenbleiben, ob die Mittel zur Kreisziehung in der Antike verändert wurden und wenn, aus welchen Gründen dies geschah. Unter Heranziehung weiterer archäologischer Funde und Befunde anderer Rituale aus Ägypten[36] wäre es durchaus denkbar, dass auch die Kreisziehung anders durchgeführt wurde, als es im Ritualtext verzeichnet ist.

Als letzten Punkt spricht Hilgert die Präsenz des Artefakts als raumkonstitutiv an.[37] Durch die Grenzziehung durch einen Akteur wird der Kreis als Grenze selbst raumkonstitutiv; durch seine Präsenz innerhalb eines Gebietes wird ein separater Raum abgetrennt, liegt aber noch innerhalb der Grenzen des Gebiets. Durch die Grenze konnte dem Menschen oder dem Objekt im Inneren von außen keine Gefahr mehr drohen. Hierdurch wird die „relationale Ordnung körperlicher Objekte“[38] überhaupt erst deutlich: Durch die Grenze an sich wird das Innen vom Äußeren durch eine Linie, die wie oben gezeigt auf die Umwelt einwirken kann oder nicht, abgetrennt. Durch die Anweisung in den Ritualen, um welche Objekte die Kreise zu ziehen sind, können diese auch gar nicht vom Raum selbst getrennt betrachtet werden, da beide – Ritualanweisung und Kreis – dezidiert aufeinander bezogen sind und beide im Raum vorhanden sein müssen. Etwas anders liegt der Fall, wenn man die Aussprache von Wörtern oder Vokalen in die vier Himmelsrichtungen als Kreisziehung begreift: Hierbei sind die Wörter zwar zum einen unsichtbar und für einen später hinzutretenden Menschen nicht präsent, sie müssen aber für die Entität, die abgewehrt werden soll, präsent sein, denn sonst wäre das Ritual als übelabwehrendes Mittel an sich sinnlos.

34 Vgl. Hilgert 2010, 103.
35 Vgl. Hilgert 2010, 103.
36 Weitere Ausführungen des Autors werden mit dem Titel „Material aspects of rituals beyond their instructions“ erscheinen.
37 Vgl. Hilgert 2010, 103f.
38 Läpple 1991, 189.

Obwohl es sich bei der Grenzziehung nicht um einen Text oder etwas Geschriebenes handelt, entfaltet sie dem oben Gesagten nach eine „effektive Materialität", da sie in Relation zu einem anderen Körper, z. B. einem natürlich-physischen Objekt wie einem Bett oder einem Subjekt wie einem Menschen präsent wird und sich als Ausdruck einer handlungswirksamen Sinnzuschreibung in Relation zu beiden setzt.[39] Das Bild ist, allein schon durch seine Inklusion eines schutzbedürftigen Objekts und dessen Exklusion vom bedrohenden Außen, raumkonstitutiv und schafft eine relationale Ordnung körperlicher Objekte,[40] indem es diese in zwei differente Bereiche aufteilt. Interessant ist bei der Betrachtung des magischen Kreises auch, dass dieser effektiv an der Praktik der Raumkonstituierung und dem magischen Ritual teilnimmt[41] – ohne ihn könnte der Schutz nicht wirksam werden. Doch dürfte klar sein, dass der Kreis an sich keine Bedeutung aufweist, diese wird ihm erst anhand einer Bedeutungszuschreibung durch den oder die Akteure sowie die im magischen Ritual situierte Konnotation zugeschrieben[42] – doch spielt die Art der Praktik, in diesem Fall die Kreation eines separierenden Kreises, eine bedeutende Rolle – denn die Effektivität des Kreises als Wirkung auf das menschliche Handeln entspringt einer subjektiven Sinnzuschreibung.[43]

4 Zusammenfassung

Durch die Zusammenfassung der Belege dürfte klar werden, dass etwa ab der Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends in den Kulturen des östlichen Mittelmeerraums magische Grenzziehungen durch verschiedenste Mittel erreicht wurden, was sicher als ein transkulturelles Phänomen begriffen und bezeichnet werden kann. So wurden diese magische Mittel bis weit in die Neuzeit angewandt. Noch im 17. Jahrhundert werden in der Schrift *Lemegeton Clavicula Salomonis*, die Salomo zugeschrieben wurde, und im *Liber Malorum Spirituum seu Goetia* verschiedene Beschreibungen aufgeführt, wie magische Kreise zu zeichnen sind und wie diese aussehen sollten.[44]

Durch die Betrachtung der magischen Grenzziehung durch den kulturanthropologischen Ansatz von Markus Hilgert wurde klar, dass dezidiert ein Netzwerk von Objekt(en) und Akteur(en) vorliegt.[45] Der Kreis oder die verschiedenen Zeichnungen müssen im Ritual kreiert werden wie die vier Vokale in die vier Himmelsrichtungen

39 Vgl. zu diesem Ansatz Hilgert 2010, 98.
40 Vgl. Läpple 1991, 189.
41 Vgl. zu diesem Ansatz Hilgert 2010, 102 und Wieser 2008, 423–424, 429–430.
42 Vgl. hierzu Hilgert 2010, 103.
43 Vgl. Hilgert 2010, 102 und Reckwitz 2006, 565.
44 S. Skinner/Rankine 2007, 186–187, 196–197. Zur Verwendung magischer Kreise als Schutz im 20. Jhd. n. Chr. vgl. Stewart 1994, 91–95.
45 Vgl. Hilgert 2010, 101f.

gesprochen werden müssen, da sie als der *eine* notwendige Bestandteil des Rituals zu begreifen sind. Erst die Grenzziehung durch die verschiedenen Materialien oder durch Laute schafft den separaten Raum, in dem der Schutz eines Individuums, eines Gottes oder eines Objekts möglich wird – ohne die Grenze wäre das gesamte Ritual sinnlos, da sonst kein zweiter Raum geschaffen wird, der aber durch die Anweisung essentiell für die Sinnzuschreibung ist. Es muss offenbleiben, ob auch eine veränderte Materialität, sprich z. B. die Verwendung eines anderes Salzes oder eines anderen Holztyps, in der Antike angewandt wurde, d. h. ob auch in diesem Fall ein von der Ritualanweisung abweichendes Arrangement als wirksam erachtet wurde.[46] Es gilt hervorzuheben, dass für die Kreation einer Grenzlinie physisch auf sichtbare Mittel zurückgegriffen werden konnte, die die Umwelt z. B. durch die Verwendung eines Stocks auch direkt verändern konnten, sozusagen den Raum selbst abänderten, in dem überhaupt ein zweiter Raum erst neu geschaffen wurde, aber ebenso unsichtbare Mittel wie Laute und Worte Verwendung fanden, die zwar zum einen unsichtbar sind, auf der anderen Seite aber für die Bedrohung auf jeden Fall präsent erscheinen, da sie sonst nutzlos bei deren Abhaltung wären. Die magische Grenze als Artefakt stellt somit für die bedrohende Macht ein sinnlich erfahrbares und tangibles Erzeugnis einer interkulturell greifbaren sozialen Praktik dar,[47] dessen Präsenz wie oben gezeigt nicht nur auf seiner Materialität beruht, sondern für das ebenso Laute angewandt werden konnten.

Literaturverzeichnis

Abd el-Azim el-Adly, Sanaa (1981), *Das Gründungs- und Weiheritual des Ägyptischen Tempels von der frühgeschichtlichen Zeit bis zum Ende des Neuen Reiches*, Tübingen.

Abusch, Tzvi/Schwemer, Daniel (2008), „Das Abwehrzauber-Ritual Maqlû (»Verbrennung«)“, in: Bernd Janowski u. Gernot Wilhelm (Hgg.), *Texte aus der Umwelt des Alten Testaments, Neue Folge 4: Omina, Orakel, Rituale und Beschwörungen*, Gütersloh, 128–186.

Aufrère, Sydney H. (1991), *L'univers minéral dans la pensée égyptienne II. Les minerais, les métaux, les minéraux et les produits chimiques, les trésors et les défilés de contrées minières: leur intégration dans la marche de l'univers et l'entretien de la vie divine* (Bulletin d'Égyptologie 105/2), Kairo.

Beltz, Walter (1983), „Die koptischen Zauberpapyri der Papyrus-Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin“, in: *Archiv für Papyrusforschung* 29, 59–86.

Borghouts, Joris F. (1978), *Ancient Egyptian Magical Texts*, Leiden.

Breasted, James H. (1932), *The Edwin Smith Surgical Papyrus*, Chicago.

Braude, William G. (Hg.) (1968), *Pešikta Rabbati II* (Yale Judaica Series 18), New Haven/London.

Caminos, Ricardo A. (1974), *The New-Kingdom Temples of Buhen* (Archaeological Survey Memoirs 34), London.

46 Vgl. Theis 2015, 93.

47 Vgl. Hilgert 2010, 104.

Fauth, Wolfgang (1983), „Arbath Jao. Zur mystischen Vierheit in griechischen und koptischen Zaubertexten und in gnostischen oder apokryphen Schriften des christlichen Orients“, in: *Oriens Christianus* 67, 65–103.
Frers, Lars (2004), „Zum begrifflichen Instrumentarium – Dinge und Materialität, Praxis und Performativität“, Berlin (Online verfügbar unter http://userpage.fu-berlin.de/~frers/begriffe.html; Zugriff am 23.11.2017).
Golénischeff, Woldemar (1927), *Papyrus hiératiques, CG 58001–58036* (Catalogue général des antiquitiés égyptiennes du Musée du Caire), Kairo.
Goyon, Jean-Claude (2012), *Le recueil de prophylaxie contre les agressions des animaux venimeux du Musée de Brooklyn (Papyrus Wilbour 47.218.138)* (Studien zur Spätägyptischen Religion 5), Wiesbaden.
Hilgert, Markus (2010), „‚Text-Anthropologie‘: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie“, in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 142, 87–126.
Hopfner, Theodor (1924), *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber II* (Studien zur Palaeographie und Papyruskunde 21), Leipzig.
Hornbacher, Annette/Frese, Tobias/Willer, Laura (2015), „Präsenz“, in: Thomas Meier, Michael Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 87–99.
Jones, William H.S. (1992), *Pliny, Natural History, Books XXIV–XXVII*, London.
Karagianni, Angeliki/Schwindt, Jürgen P./Tsouparopoulou, Christina (2015), „Materialität“, in: Thomas Meier, Michael Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 33–46.
Kiyanrad, Sarah (2018), „Sasanian Amulet Practices and their Survival in Islamic Iran and Beyond“, in: *Der Islam. Journal of the History and Culture of the Middle East* 95 (1), 65–90.
Knibb, Michael A. (1982[2]), *The Ethiopic Book of Enoch. A New Edition in the Light of the Aramaic Dead Sea Fragments*, Oxford.
Köcher, Franz (1971), *Die babylonisch-assyrische Medizin in Texten und Untersuchungen IV: Keilschrifttexte aus Assur 4, Babylon, Nippur, Sippar, Uruk und unbekannter Herkunft*, Berlin.
Läpple, Dieter (1991), „‚Essay über den Raum‘. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept“, in: Hartmut Häußermann et al. (Hgg.), *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*, Pfaffenweiler, 157–207.
Merkelbach, Reinhold/Totti, Mario (1990), *Abrasax. Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts I: Gebete* (Papyrologica Coloniensia XVII, 1), Wiesbaden.
Meyer, Marvin/Smith, Richard (Hgg.) (1994), *Ancient Christian Magic. Coptic Texts of Ritual Power*, San Francisco.
Morgan, Jacques de (1895), *Kom Ombos. Catalogue des monuments et inscriptions de l'Égypte antique II–III*, Wien.
Pillet, Maurice (1930), *Thebes*, Paris.
Preisendanz, Karl (2001[2]), *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri II*, Leipzig.
Pries, Andreas H. (2009), *Das nächtliche Stundenritual zum Schutz des Königs und verwandte Kompositionen. Der Papyrus Kairo 58027 und die Textvarianten in den Geburtshäusern von Dendara und Edfu* (Studien zur Archäologie und Geschichte Ägyptens 27), Heidelberg.
Reckwitz, Andreas (2006), *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Weilerswist.
Schmidt, Claus/MacDermott, Violet (1978), *Pistis Sophia* (Nag Hammadi Studies 9), Leiden.
Schollmeyer, P. Anastasius (1912), *Sumerisch-babylonische Hymnen und Gebete an Šamaš*, Paderborn.
Scurlock, JoAnn (1988), *Magical Means of Dealing with Ghosts in Mesopotamia*, Chicago.

Scurlock, JoAnn (1999), „Physician, Exorcist, Conjurer, Magician: A Tale of Two Healing Professionals“, in: Tzvi Abusch u. Karel van der Toorn (Hgg.), *Mesopotamian Magic. Textual, Historical, and Interpretative Perspectives* (Ancient Magic and Divination 1), Groningen, 69–79.
Skinner, Stephen/Rankine, David (Hgg.) (2007), *The Goetia of Dr Rudd. The Angels and Demons of Liber Malorum Spirituum seu Goetia, Lemegeton Clavicula Salomonis with a Study of the Techniques of Evocation in the Context of the Angel Magic Tradition of the Seventeenth Century*, London.
Stegemann, Viktor (1934), *Die koptischen Zaubertexte der Sammlung Papyrus Erzherzog Rainer in Wien* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse 1933/34, 1), Heidelberg.
Stewart, Charles (1994), „Magic Circles: An Approach to Greek Ritual“, in: *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 25 (1), 91–95.
Theis, Christoffer (2014), *Magie und Raum. Der magische Schutz ausgewählter Räume im Alten Ägypten nebst einem Vergleich zu angrenzenden Kulturbereichen* (Orientalische Religionen der Antike 13), Tübingen.
Theis, Christoffer (2015), „Wenn Archäologie und Philologie nicht harmonieren. Magische Ziegel, ihre Nischen und Totenbuchspruch 151d–g“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 142, 85–95.
Theis, Christoffer (2016), „Circulus magicus. Apotropäische Kreise in magischen Ritualen“, in: Susanne Beck, Burkhard Backes, I-Ting Liao, Henrike Simon u. Alexandra Verbovsek (Hgg.), *Gebauter Raum: Architektur – Landschaft – Mensch*. Beiträge des fünften Münchner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (MAJA 5), 12. 12. bis 14. 12. 2014 (Göttinger Orient-Forschungen IV, 62), Wiesbaden, 193–210.
Uhlig, Siegbert (1984), *Äthiopisches Henochbuch* (Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit 5.6), Gütersloh.
Westendorf, Wolfhart (1962), *Grammatik der medizinischen Texte* (Grundriss der Medizin der Alten Ägypter VIII), Berlin.
Westendorf, Wolfhart (1966), *Papyrus Edwin Smith. Ein medizinisches Lehrbuch aus dem alten Ägypten. Wund- und Unfallchirurgie, Zaubersprüche gegen Seuchen, verschiedene Rezepte* (Hubers Klassiker der Medizin und der Naturwissenschaften IX), Bern/Stuttgart.
Wieser, Matthias (2008), „Technik/ Artefakte: Mattering Matter“, in: Stephan Moebius u. Andreas Reckwitz (Hgg.), *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, Frankfurt, 419–432.
Young, Thomas (1842), *Hieroglyphics II*, London.

Melanie Augstein

Botschaften durch Objekte – Botschaften durch Bilder: Wann und für wen waren Grabbeigaben sichtbar?

1 Prähistorische Archäologie und die Interpretation von ‚Zeichen'

Die Prähistorische Archäologie beschäftigt sich mit Zeiträumen der menschlichen Vergangenheit, für die keine oder nur sehr vereinzelt Schriftzeugnisse zur Verfügung stehen – also mit dem größten Teil der Menschheitsgeschichte.[1] Dies ist nicht etwa durch die ungenügende Erhaltung von Schriftträgern aus organischen Materialien bedingt – Schriftquellen sind vielmehr nicht vorhanden oder ausgesprochen rar, weil Schrift im einstigen Kulturzusammenhang gänzlich oder weitgehend unbekannt war.[2]

Für die Prähistorische Archäologie stellt sich quellenbedingt das Problem, eine Brücke zwischen der ‚immateriellen' und der ‚materiellen Welt' schlagen zu müssen und damit die Frage, inwieweit sich Rückschlüsse nicht nur auf technologische Aspekte oder die Wirtschaftsweise vergangener Gesellschaften, sondern auf Phänomene wie Sozialstruktur oder politische Organisation, insbesondere aber auf Glaubens- und Symbolwelten ziehen lassen.

Grundsätzlich kann von einst möglicherweise ausgesprochen komplexen Handlungen und Vorgängen nur das erfasst werden, was ‚materielle Spuren' hinterlassen hat – das heißt, möglicherweise haben sich zum Verständnis einer je spezifischen Gemeinschaft grundlegende Phänomene gar nicht materiell niedergeschlagen. Gerade für prähistorische als non-typographische Gemeinschaften ist die Entschlüsselung des ‚visuellen Codes' schwierig. Zudem sind Dinge polysem und ihre Bedeutung beruht auf Zuschreibungen und ist damit situationsgebunden.[3] Allein der Kontext vermag die Polysemie aufzuheben.

1 Manfred K. H. Eggert (Eggert 2012, 7) spricht davon, dass „99,5 % jener Geschichte (der Entwicklung des Menschen als biotisches und kulturschaffendes Wesen; Anm. M. A.) […] nur über die Archäologie erschließbar sind".

2 Eggert 2012, 11.

3 Vgl. Kienlin/Widura 2014, bes. 34f.

Beat Schweizer gilt mein Dank für seine kritische Lektüre des Textes und seine weiterführenden Kommentare, Vera Rupp für ihre Unterstützung und den Hinweis auf jüngst publizierte Forschungsergebnisse.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-004

2 Gräber als Kommunikationsräume – Grabbeigaben als Medium der Kommunikation

2.1 Soziale Räume – Kommunikationsräume

Grundlage einer kontextuellen Betrachtungsweise ist es, archäologisches Material als Resultat in Raum und Zeit fixierter menschlicher Handlungen zu verstehen. Da Raum sozial konstruiert ist, sind Gräber Repräsentationen sozialen Raums.[4] Entscheidend ist, dass soziale Räume nicht (oder nicht zwingend) mit gebauten oder materiellen Räumen zusammenfallen.[5] Unter ‚sozialen Räumen' verstehe ich daher mit Adrian Stähli „symbolische Systeme, die das Verhalten, das Agieren und Kommunizieren von Menschen untereinander räumlich strukturieren".[6] Ort und Gestaltung sind von unterschiedlichen kulturellen und sozialen Kontexten geprägt und haben dementsprechend jeweils unterschiedliche Wirkungsbereiche, erreichen jeweils unterschiedliche Öffentlichkeiten.[7]

Soziale Räume tragen zur Konstruktion sozialer Wirklichkeit bei.[8] Es ist gerade die Konstruktion und Aneignung sozialer Wirklichkeit, die eine Analyse von Gräbern als soziale Räume in Verbindung mit Ansätzen bildwissenschaftlicher Methoden erlaubt, denn Gräber sind eine Kommunikationsform, für die das Visuelle, die Sichtbarmachung von Handlungen und Objekten eine große Bedeutung hat. Vertritt man einen entsprechend ‚weiten' Bildbegriff, in dem unter ‚Bild' sehr heterogene Phänomene subsumiert werden,[9] dann können auch Gräber als spezifische Darstellungsform verstanden werden. Gräber haben ebenso wie Bilder eine besondere Prägekraft und eine suggestive Wirkung – beide sind „visuelle Artefakte", die das Dargestellte nicht abbilden, sondern erst erzeugen.[10]

Gräber als gebaute, vor allem aber als soziale Räume haben ferner einen Schwellencharakter, sind bedingt durch die Berührung zwischen der Welt der Lebenden und dem Transzendenten, durch eine Begegnung des Menschen mit dem Numinosen.[11]

---

4 Schweizer 2003, 322.

5 Vgl. Stähli 2005, 87. Tatsächlich können verschiedene soziale Räume innerhalb eines gebauten Raumes zusammenfallen.

6 Stähli 2005, 86.

7 Schweizer 2015, 926.

8 Stähli 2005, 86.

9 Nach Klaus Sachs-Hombach und Jörg Schirra (2009, 398) gehören zum Forschungsfeld des Bildwissenschaftlers „das gesamt[e] Reich der Bilder oder gar all[e] visuell[en] Phänomene".

10 Augstein 2013, 109; vgl. auch Neumann 2005, 6.

11 Darüber hinaus können Gräber aber nicht nur der Kommunikation mit dem Transzendenten, sondern auch der Kommunikation gesellschaftlicher Gruppen untereinander dienen. Sie sind Ressourcen der Identitätsbildung und Räume der Erinnerung sowie der rituellen und sozialen Distinktion (Schweizer 2015, 929).

Sie sind Orte kommunikativer Handlungen. Kommunikation wird dabei als sinnorientiertes soziales Handeln mithilfe von Medien verstanden.[12] Es stellt sich die Frage nach deren ‚Form'. Medien sind nach Aleida Assmann materiale Träger von Zeichensystemen.[13] Auch Gräber sind demnach Medien der Kommunikation – sie sind aber nicht nur *Träger* von Zeichensystemen, sondern sind selbst Zeichensysteme. Kommunikation ist kein linearer Prozess, sondern ein komplexer Wirkungszusammenhang zwischen Kommunikationspartnern.[14] Das gilt gleichermaßen für nonverbale Kommunikation, zu der in einer weit gefassten Definition auch Teile des semiotischen Feldes der visuellen Kommunikation gerechnet werden, das „Botschaften durch Objekte und Bilder" impliziert.[15]

2.2 Beigaben

Gräber als ‚ausgegrenzte Räume' „bewahren [...] die Ordnung der Dinge" und erlauben eine Rekonstruktion sozialer Praktiken und Bedeutungszuschreibungen.[16] Objekte spielen also im Kontext kommunikativer Handlungen im sozialen Raum ‚Grab' eine wichtige Rolle. In der Regel werden sie als Grabbeigaben interpretiert.[17] Nach dem Verständnis des Historikers Krzysztof Pomian sind Grabbeigaben als ‚Sammlungen' zu verstehen. Im Mittelpunkt steht dabei der Gedanke, dass die Gegenstände „zeitweilig oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten [...] werden" und somit ihre Gebrauchsfunktion verlieren.[18] Sie werden zu Zeichenträgern oder Bedeutungsträgern – zu „Semiophoren". Während Pomian für Objekte im Grab virtuelle Betrachter voraussetzt, die „Bewohner des Jenseits"[19], sind meines Erachtens ebenso irdische Betrachter vorstellbar.

Grabbeigaben können als „integraler und aktiver Bestandteil im Rahmen eines umfassenden Systems symbolischer Kommunikation" verstanden werden.[20] Sie werden etwa zu Bedeutungsträgern, indem sie mit konkreten Zeichen, die einen

12 Die gegenwärtige Medientheorie ist nicht mehr vorrangig an verbaler Kommunikation, sondern an „Visualität" und den Möglichkeiten der Entzifferung von Bildern, Texten und ihren Mischformen interessiert (Griem 2005, 149).
13 Assmann 2011, 60.
14 Schmidt 2005, 93.
15 Nöth 2000, 295.
16 Schweizer 2015, 934.
17 Unterschieden wird dabei gelegentlich nach ‚Trachtausstattung', also den direkt am Körper getragenen, meist metallenen Objekten, die zur Kleidung gehörten oder eine Form von ‚Schmuck' darstellten, wie Gewandschließen, Gürtelbestandteile, Kopf-, Hals-, Arm- oder Beinschmuck, und ‚echten' Beigaben wie Gefäßen, Waffen, Wagen oder Speisen. Vgl. Hofmann 2009, 143–148.
18 Pomian 1998, 20.
19 Pomian 1998, 22.
20 Veit 1997, 298.

Inhalt transportieren, versehen worden sind. Dazu gehören verzierte Objekte, die der Kommunikation – über im weitesten Sinne ‚soziale' Inhalte – dienen. Jedoch kann auch eine Kontextualisierung in einem bestimmten sozialen Raum die Objekte zu Bedeutungsträgern machen. Das Grab selbst wäre dann das Zeichen. Beide Ebenen werden im Folgenden anhand einiger Fallbeispiele aus der Eisenzeit Mitteleuropas – konkret der Hallstattzeit (Anfang 8. bis Mitte 5. Jahrhundert v. Chr.) und der Frühen Latènezeit (Mitte 5. bis Mitte 3. Jahrhundert v. Chr.) – diskutiert.

3 Fallbeispiele

3.1 Verzierte Keramik als Grabbeigabe

Das erste Fallbeispiel führt zu den nordbayerischen Hallstattkulturen des 8. bis 5. Jahrhunderts v. Chr. Eines der Kennzeichen hallstattzeitlicher Kammergräber dieses Raumes ist die ‚Allgegenwart' und mitunter beträchtliche Zahl der Tongefäße. Ausnahmslos wurden in jedem Kammergrab Gefäße deponiert, unabhängig von Geschlecht und Sterbealter der Bestatteten. Insbesondere in einem frühen Abschnitt dieser Zeitstufe ist ein Großteil der Gefäße mit komplexen Mustern und Motiven verziert worden (Abb. 1).[21]

Dadurch, dass diese Gefäße Bestandteil der Ausstattung eines Grabes sind, ist eine Bedeutungsaufladung vorauszusetzen, die über eine praktisch-funktionale, die Alltagswelt betreffende Bestimmung hinausgeht. Verzierungen auf hallstattzeitlicher Keramik scheinen nicht willkürlich angebracht, sondern Regeln unterworfen zu sein, und dadurch, dass sie keinen funktionalen Zweck erfüllen, kommt ihnen eine potentielle Bedeutung als Zeichen- oder Informationsträger zu.

Bei wenigen Gefäßen lassen sich figürliche Darstellungen beobachten, die vermeintlich leichter zu interpretieren sind als nicht-gegenständliche. Dabei handelt es sich um stark abstrahierte Tier- und Menschenfiguren mit geometrisch konstruierten Körpern aus Dreiecken (Abb. 2).

21 Zur Ornamentik hallstattzeitlicher Keramik siehe Brosseder 2004.

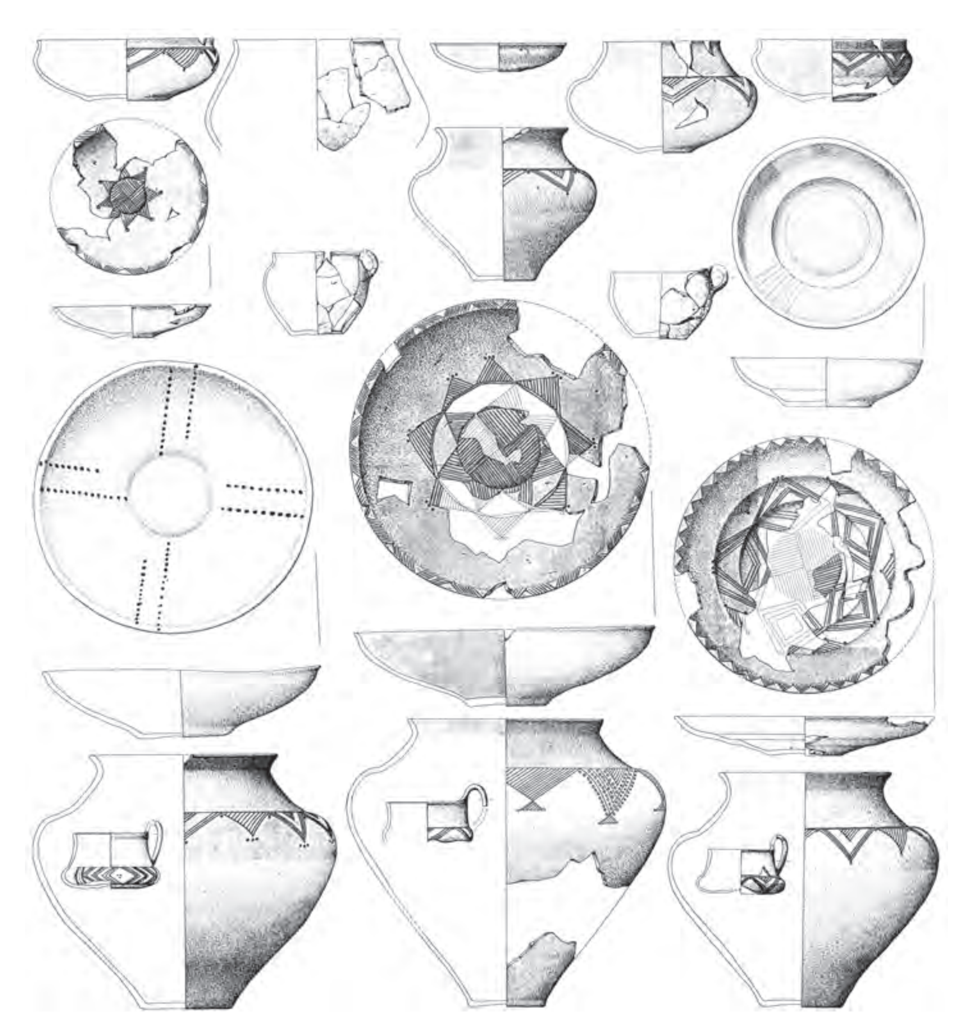


Abb. 1: Keramische Beigaben aus einem hallstattzeitlichen Kammergrab (Riedenburg-Haidhof, Hügel III).

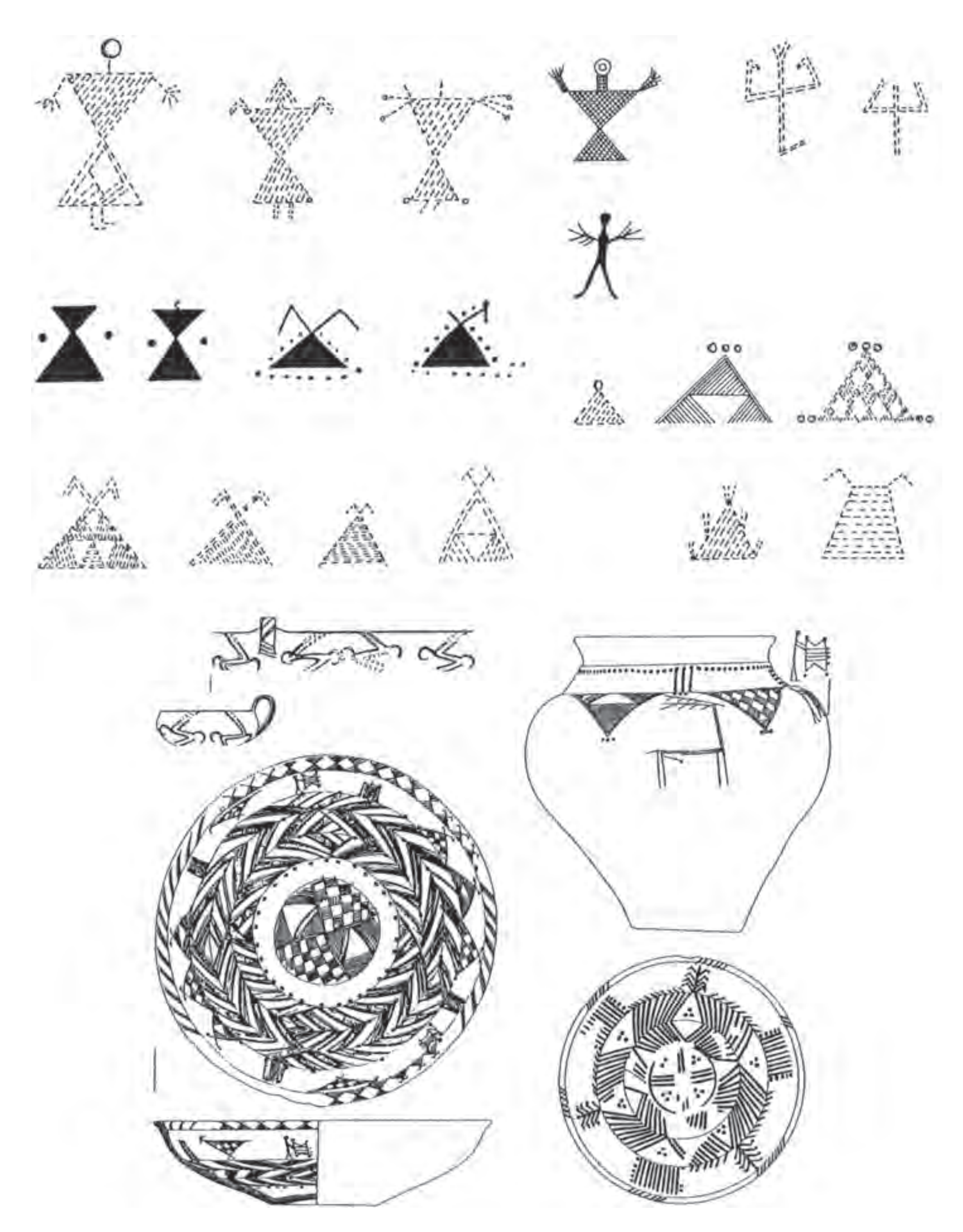


Abb. 2: Figürliche Darstellungen auf hallstattzeitlicher Keramik.

Die Menschenbilder sind durch ausgefüllte Dreiecke, teils mit den Spitzen aufeinandergesetzt, und angedeuteten Extremitäten gekennzeichnet. Unklar ist, inwiefern auch das reine Motiv des ausgefüllten Dreiecks in einer sehr abstrahierten Form auf Menschendarstellungen verweist. Nach Georg Kossack hatte

> jede Figur [...] dem zeitgenössischen Betrachter eine Geschichte erzählen wollen, aber weil in der Regel der Kontext fehlt, ist sie nicht wiederherstellbar. Das trifft auch auf etliche Symbole zu, Mäander und Schachbrettmuster, wohingegen Speichenrad, Triquetrum, Hakenkreuz und Blitzmotiv als kosmische Zeichen verstanden werden dürfen. Sie heiligten den Gegenstand, der sie trug [...].[22]

Eine konsequente Auslotung der Quellen wird versuchen, andere Ebenen der Kommunikation auszumachen. Etwa kann gefragt werden, ob Keramik bzw. deren Verzierung ein auf soziale Gruppen (z. B. Alters- und Geschlechtsgruppen) bezogenes Ausstattungselement darstellt, wie es für viele der metallenen Trachtelemente (Fibeln, Arm-, Bein-, Kopf- und Halsschmuck) wahrscheinlich gemacht werden konnte. Welche der einzelnen Elemente eines Musters dann als Informationsträger fungieren oder eher zierenden Zweck haben, ist von Seiten der Prähistorischen Archäologie nicht zu beurteilen. Tatsächlich ist es denkbar, dass *alle* Einzelelemente Informationsträger sind – oder *keines* davon.

Deshalb wurde für die Keramik aus Einzelbestattungen der Altmühltal-Gräberfelder Dietfurt und Untereggersberg versucht, die Muster – verstanden als eine Kombination aus Motiven – aufzufächern und durch eine datenbankgestützte Abfrage der Korrelation dieser Elemente mit biotischen Basisdaten zu Alter und Geschlecht, wie sie von Seiten der Physischen Anthropologie gewonnen werden, den potentiellen Zusammenhang von Verzierungselementen und sozialen Gruppen und ihren Vertretern zu ergründen. Das Ergebnis war jedoch negativ: Die (Einzel-)Motive sind annähernd gleich auf beide Geschlechter verteilt, und auch in Bezug auf das Sterbealter lassen sich keine Regelhaftigkeiten nachweisen.[23]

Für den hochgradig bedeutungsaufgeladenen Raum ‚Grab' ist dennoch anzunehmen, dass die komplex verzierte Keramik ‚Zeichencharakter' hatte. Der ‚Inhalt' eines Zeichens ist jedoch kaum umfassend zu rekonstruieren, da die Bedeutung der Zeichen nur vor dem Hintergrund der Kenntnis des symbolischen Systems der betreffenden Kultur verstanden werden kann. Materielle Kultur ist polysem – Bedeutung ist nicht statisch und den Dingen nicht inhärent, sie wird ihnen von den Menschen, die sie herstellen, gebrauchen und mit ihnen leben, zugeschrieben.

---

22 Kossack 1999, 138.
23 Augstein 2015, 221.

3.2 Räumliche Ordnung von Objekten als Medium der Kommunikation

Nicht nur Verzierungen auf Objekten, sondern auch die räumliche und kontextuelle Ordnung von Objekten im Grab und ihre ‚Biographien' können der Kommunikation dienen.[24] Allein schon die mit der Deponierung im Grab einhergehende De- und Neukontextualisierung macht die Objekte im Grab nicht nur zu Zeichenträgern, sondern zu Zeichen. Diskutiert werden soll dies anhand der sogenannten ‚Fürstengräber' der Späthallstatt- und Frühlatènezeit.

Das ‚Fürstengrab' von Hochdorf gehört zu einer Gruppe von Gräbern, die sich durch monumentale Grabhügel und außergewöhnlich reiche Grabausstattung auszeichnen. Es handelt sich dabei um einen der wenigen unberaubten Grabkomplexe dieser Gruppe, sodass hier exemplarisch über den Bestattungsvorgang, die damit verbundenen Handlungen und über den Umgang mit Objekten – insbesondere in Hinblick auf deren (Un)Sichtbarkeit – nachgedacht werden kann.

Der Hügel hatte eine ursprüngliche Höhe von etwa 6 m und einen Durchmesser von 60 m.[25] In der zentralen Grabkammer ist ein etwa 40-jähriger Mann bestattet worden.[26] Bemerkenswert ist die Ausstattung des Toten und der Grabkammer (Abb. 3).[27]

Der Leichnam lag auf einer bronzenen Kline, die mit szenischen Darstellungen verziert worden war. Die Sitzfläche wird von acht gegossenen, auf Rädchen stehenden Frauenfiguren getragen. Der Tote war mit einem konischen Hut aus Birkenrinde, einem goldenen Halsring, einem goldenen Armring, einem mit Goldblech belegten Dolch, einem ebenfalls mit Goldblech belegten Gürtelblech, goldenen Schuhbeschlägen sowie zwei extra angefertigten goldenen Schlangenfibeln ausgestattet worden. Dazu kommen ein Täschchen mit drei Angelhaken und Toilettegerät, ein hölzerner Kamm sowie ein Köcher mit Pfeilen. Eine andere Gruppe von Beigaben besteht aus dem vierrädrigen Wagen mit den darauf abgelegten Gefäßen und Geräten. Es handelt sich um die Schirrung für zwei Pferde, also Zaumzeuge und Doppeljoch und ein Treibstachel; dazu kommt ein Speisegeschirr aus neun Bronzetellern und drei Bronzebecken, eine Eisenaxt, ein Messer sowie ein Hirschhorn- und ein Eisengerät, für die eine Funktion beim Schlachten angenommen wird. Eine dritte Gruppe wird von der Forschung allgemein in dem großen bronzenen Kessel mit Löwenprotomen, der mit Met gefüllt gewesen sein soll, einer darin gefundenen kleinen Goldschale sowie den Trinkhörnern an der südlichen Kammerwand gesehen. Man fasst also eine Zusammenstellung von Objekten aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Auffällig

24 Augstein 2013, 113.
25 Biel 1998, 7.
26 Biel 1998, 52.
27 Dazu Biel 1998, 61-159 mit zahlreichen Farbfotografien.

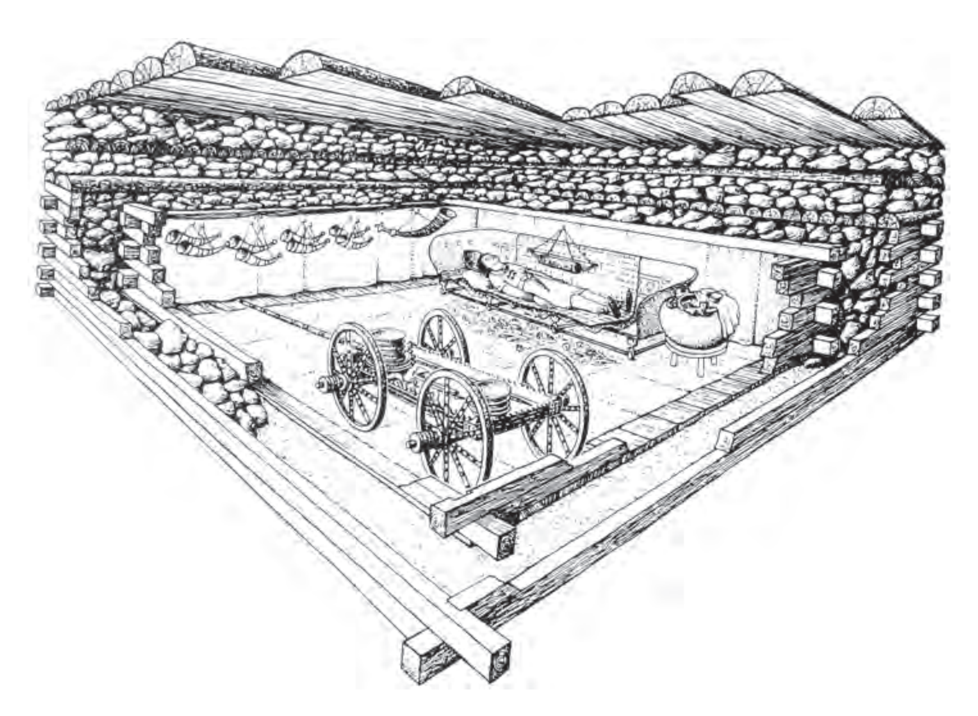


Abb. 3: Blick in die Grabkammer des ‚Fürstengrabes' von Hochdorf.

sind die Zweiteilung der Kammer und die damit verbundene materielle räumliche Ordnung der Objekte, die als Symbolisierung verschiedener sozialer Räume des Verstorbenen gelesen werden kann (Abb. 4).[28]

Zu einem ‚individuellen', ‚persönlichen' oder ‚privaten Raum' (Abb. 4, I) gehört in einer solchen Lesart die am Körper oder in Körpernähe deponierte Ausstattung des Toten, mit Statussymbolen wie Halsring und Dolch, dazu Armring, Gürtel, Fibeln, Hut, Schuhe, Toilettegerät, Köcher und Angelhaken. Auch die Kline, auf der der tote Körper liegt, ist in dem konkreten Arrangement des Grabes als Ruhestatt des Toten explizit auf seine Person bezogen. Dieser ‚individuell-persönliche' Raum ist auf die westliche Kammerhälfte beschränkt.[29] Auf einen ‚öffentlichen Raum' (Abb. 4, II), weist dagegen der Wagen in der Osthälfte der Kammer. Er spielte möglicherweise für den Bestattungsvorgang und den Transport des Toten oder der Objekte, vielleicht für eine Art ‚rituelle Umfahrt' eine Rolle. Auch das auf dem Wagenkasten deponierte

28 Damit schließe ich an Überlegungen Beat Schweizers an, der für ‚Fürstengräber' des frühen 7. Jahrhunderts von Pontecagnano in Kampanien einen Zusammenhang zwischen der Gestaltung der Grabanlage bzw. der räumlichen Anordnung der Objekte im Grab und ihrer funktionalen bzw. materiellen Differenzierung postuliert, die er als Repräsentation sozialen Raums versteht (Schweizer 2003, 328). Nach Schweizer gehören Repräsentationen sozialer Räume zu den Charakteristika von ‚Fürstengräbern' (Schweizer 2008, 260).
29 Augstein 2013, 115.

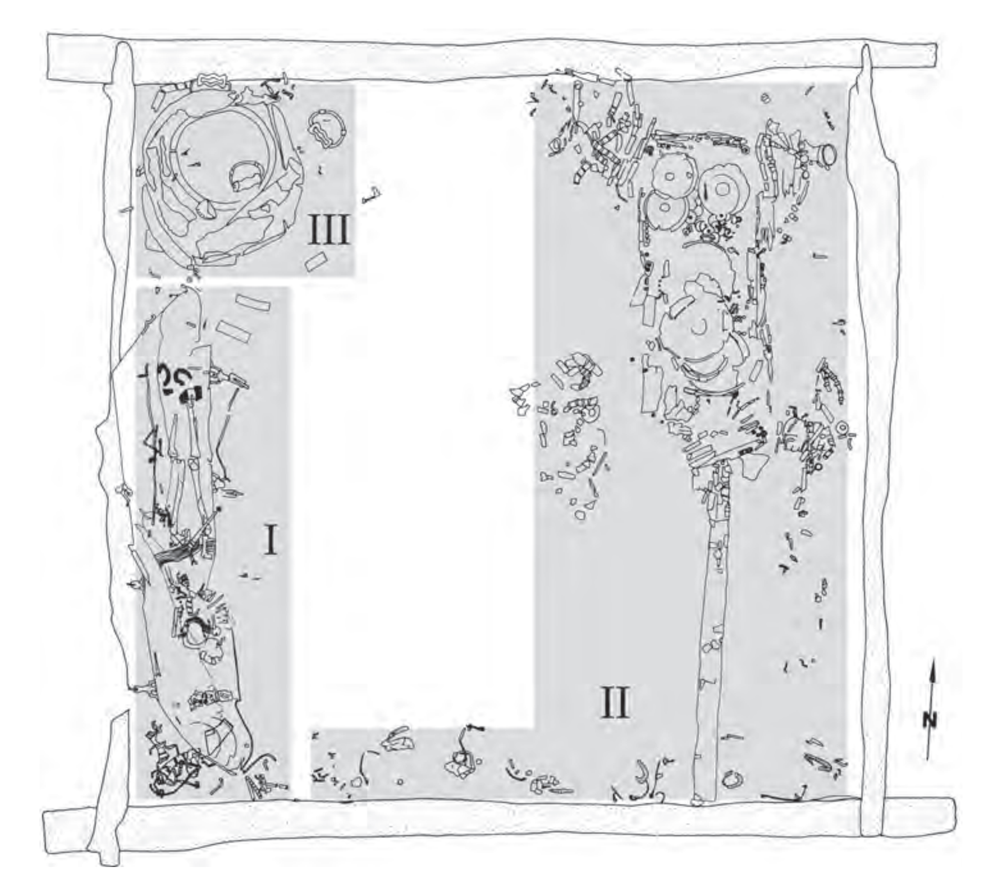


Abb. 4: Hochdorf. Anordnung der Beigaben im Grab und Repräsentation sozialer Räume.

Speisegeschirr und Schlachtgerät sowie die neun Trinkhörner als Teil des Trinkgeschirrs an der Südwand repräsentieren einen ‚öffentlichen' oder ‚kollektiven Raum'.[30] Dass auch der Kessel und die kleine Goldschale in der Nordwestecke einem ‚Trinkservice' zuzurechnen sind, scheint in der Eisenzeitforschung allgemein akzeptiert. Bei der Goldschale, die offenbar am Rand des Kessels auf einer der Stoffbahnen, mit denen das Großgefäß abgedeckt worden war, deponiert wurde, handelt es sich meines Erachtens jedoch kaum um ein geeignetes Schöpfgefäß für Met. Die Schale weist vielmehr – analog zu weiteren Gefäßen des Hallstattraums aus Edelmetall – den Charakter eines Spendegefäßes oder einer Opferschale auf.[31] Vor diesem Hintergrund könnte auch der Kessel einem anderen Bedeutungszusammenhang angehört haben. Der hier verfolgten Lesart entsprechend wäre er zusammen mit der im engen funktionalen Zusammenhang stehenden Goldschale aufgrund der räumlichen

30 Augstein 2013, 115.
31 Augstein 2013, 116 mit weiterer Literatur.

Disposition eben nicht im Zusammenhang mit den Trinkhörnern und als Teil eines Trinkservice zu verstehen, sondern alternativ als Repräsentant eines anderen sozialen Raums zu begreifen (Abb. 4, III).[32] Kessel wie der aus Hochdorf sind nördlich der Alpen grundsätzlich ‚fremde' Objekte. Im griechischen Mutterland finden sie sich nicht in Gräbern, sondern vor allem in Heiligtümern, wo sie dem Mischen von Wein dienten und nicht der Aufnahme von Met. Allerdings ist meines Erachtens zu fragen, ob der Bronzekessel überhaupt mit Met im Sinne eines Getränks gefüllt war. Denn aus der Primärliteratur zu den Analysen des Kesselinhalts geht letztendlich nur hervor, dass sich in dem Großgefäß eine Flüssigkeit mit einer bestimmten Honigkonzentration befand. Fest steht jedenfalls, dass diese Flüssigkeit respektive der ‚Met', für den häufig eine Rolle bei der Bewirtung während der Totenfeierlichkeiten in Erwägung gezogen wird, noch weitgehend unvergoren war.[33] Sollte es sich um Met handeln, so war dieser zum Zeitpunkt der Bestattung unfertig und (noch) nicht zum Trinken vorgesehen.[34]

Gewiss muss gerade für Objekte, die im Bestattungsritual eine Rolle spielen, nicht zwingend Funktionalität – oder die reale ‚Genießbarkeit' von Speisen – gegeben sein. Wichtig ist aber, dass der Ausgräber Jörg Biel aufgrund des Fehlens von Chitinpanzern nekrophager Insekten und menschlicher Haare davon ausgeht, dass zwischen Tod und Bestattung einige Zeit vergangen ist, der Tote dementsprechend wohl konserviert wurde.[35] In diesem Zusammenhang ist eine Überlegung Stéphane Vergers interessant, nach der die Honigrückstände im Kessel weniger auf eine Metfüllung deuten, sondern vielmehr als Reste des Konservierungsmittels für die Einbalsamierung des Toten zu verstehen sind.[36] Die Goldschale mit ihrem weniger funktionalen als eher ‚Ritualobjektcharakter' fand möglicherweise hierbei Verwendung. Antike Quellen, wie etwa Herodot oder Strabon, berichten von der vor allem im Vorderen Orient weit verbreiteten Technik der Konservierung von toten Körpern durch Balsamierung mit Honig. Dabei wirkt die hochprozentige Zuckerlösung stark antiseptisch, was den Verwesungsprozess des Leichnams einschränkt.[37]

---

32 Augstein 2013, 117.

33 Körber-Grohne 1985, 145.

34 Auch in Grab 1 aus Hügel 1 vom Glauberg (dazu unten) fand sich eine Schnabelkanne, die mit einem „hochkonzentrierten Metansatz" (Herrmann 2002, 100) gefüllt war. Jedoch war diese Substanz, ebenso wie in Hochdorf, noch nicht vergoren, also (noch) kein trinkbarer Met. Ungewöhnlich ist ferner, dass der ‚Met' in diesem Falle im Ausschankgefäß selbst hergestellt worden wäre (Rösch 2002, 120). Die Röhrenkanne aus Grab 2 war scheinbar mit einem fertig vergorenen Met gefüllt gewesen, denkbar ist ebenso aber auch eine mit Honig gesüßte Flüssigkeit. – Eine Auflistung mit honighaltigen Flüssigkeiten gefüllter Gefäße aus späthallstatt- und frühlatènezeitlichen Kontexten findet sich bei Hansen 2012, 114.

35 Biel 1998, 52.

36 Verger 2006, 21, 31. In eine ähnliche Richtung hatte bereits zuvor Brigitte Kull (1998, 277 mit Anm. 316) argumentiert; vgl. auch Stegmaier 2008, 52.

37 Stegmaier 2008, 52.

Insgesamt scheint das Ensemble mit Kessel und Schale in einen Kontext eingebunden zu sein, der nicht vorrangig mit dem Funktionsbereich des Trinkservice zu tun hat. So könnte auch die räumliche Separierung in der Nordwestecke des Grabes erklärt werden. Es darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden, dass mit der De- und Neukontextualisierung von Objekten eine Transformation der Bedeutung einhergeht oder einhergegangen sein kann. Ihre Übernahme aus anderen Kontexten bedeutet eben nicht zwangsläufig die Übernahme von *Bedeutung*. Diese hängt auch mit ihrer ‚Biographie' zusammen – Grabbeigaben haben keine einmalige, einzigartige Bedeutung, sondern verweisen auf verschiedene Zeitpunkte oder Ereignisse, sie erleben Bedeutungswechsel zwischen ihrer Herstellung, ihrem Gebrauch und ihrer Deponierung im Grab.[38] Möglicherweise ist gerade das der Schlüssel zu ihrer räumlichen Ordnung. Ulrich Veit rekonstruiert in diesem Zusammenhang bestattungsimmanente Inszenierungen, in denen die Objekte in den Gräbern als „Erinnerungshilfen an die Hinterbliebenen" dienen, um kulturelles Wissen zu aktivieren (s. u.).[39] Eine solche Aktivierung kann nur während der Bestattung erfolgen, wenn die Objekte in ihrer Ordnung, in ihrem Kontext sichtbar sind.[40]

4 Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit – Die Verhüllung der Objekte und des Leichnams

Aber wie steht es um die Sichtbarkeit der Objekte? Es gibt bei dem Grab von Hochdorf Hinweise darauf, dass eine Art Podium angelegt worden ist, von dem aus man hinunter in die Grabkammer schauen konnte (Abb. 5). Es wird mit einer Größe von mindestens 20 mal 30 m rekonstruiert.[41] Ferner ist anzunehmen, dass die Grabkammer längere Zeit offenstand. Jörg Biel geht von mindestens vier Wochen aus, da sich auf der Sohle des Grabschachtes sowie auf dem Aushub bereits wieder Vegetation entwickelt hatte.[42]

Visualisierung und Inszenierung spielten offenbar eine zentrale Rolle im Rahmen der Bestattung. Wie lange die Objekte in ihrer räumlichen Ordnung und der Leichnam dort betrachtet werden konnten, ist jedoch ungewiss, ebenso, ob überhaupt alle Objekte und der Leichnam gleichzeitig dort zu sehen waren.

---

38 Olivier 1999, 132f.
39 Veit 2005, 10.
40 Den Anwesenden prägte sich ein Bild ein, das der Erinnerung an den Vorgang der Bestattung und an den Verstorbenen dienen sollte. Das Zusammenwirken von Ritualen und den Objekten produziert ein ‚Bild' des Toten, das „gewissermaßen als Schnappschuss im Gedächtnis festgehalten wird" (Härke 2003, 119).
41 Biel 2009, 166.
42 Biel 1998, 34.



Abb. 5: Hochdorf. Rekonstruktion des Hochdorfer Grabhügels mit der offenen Grabkammer.

Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund die nachgewiesene Verhüllung der Objekte mit Textilien (Abb. 6).[43]

Verhüllungen stellen eine Form von „Wahrnehmungsbarrieren“ dar.[44] Dabei bedeutet ‚verhüllt‘ aber nicht zwangsläufig ‚unsichtbar‘.[45] Vielmehr schafft die Verhüllung verschiedene Raum- oder Bedeutungsebenen, einen „Unterschied zwischen Innen und Außen“.[46] Die Funktion der Verhüllung, die die Objekte in eine Ebene zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit versetzt, wird im Grab von Hochdorf weniger eine praktisch-funktionale (Schutz der Objekte, etc.) als eine symbolische gewesen sein.[47]

Der Tote selbst war zunächst in ein rotes und ein blau-rot kariertes Feintextil eingewickelt worden, bevor er – ebenso wie die übrigen Objekte – mit einem ungemusterten, ungefärbten Tuch verhüllt wurde (Abb. 7).[48]

43 Zu den Textilien aus dem Hochdorfer Grab siehe Banck-Burgess 1999.
44 Schmauks 2006, 4.
45 Schmauks 2006, 7.
46 Schmauks 2006, 9.
47 Dagmar Schmauks (Schmauks 2006, 18) sieht ‚Verhüllung‘ auch nur „komplementär“ zur ‚Enthüllung‘: „[...] jedes verhüllte Objekt (löst) den Wunsch nach seiner Enthüllung aus“. Es geht meines Erachtens aber nicht grundsätzlich darum, das einmal Verhüllte auch wieder zu enthüllen – sicher ist in einigen Fällen, insbesondere für Grabkontexte, das Gegenteil zu erwägen: Die Verhüllung ist hier als irreversibel gedacht, sie schafft eine neue Bedeutungsebene.
48 Bemerkenswert ist, dass auch der Kessel mit kostbaren, farbigen Textilien abgedeckt worden war. Peter S. Wells (Wells 2008, 92) zufolge wurde dadurch die Aufmerksamkeit gerade auf dieses Objekt gelenkt, dessen Bedeutung hervorgehoben. Seiner Meinung nach repräsentiert der Kessel den Verstorbenen als Gastgeber. Dass die Bedeutung von Objekten durch den Einsatz von exzeptionellen Textilien noch betont wird, dem ist sicher zuzustimmen. Meines Erachtens wird dies aber im Falle des Kessels noch schlüssiger, wenn man für ihn (auch) eine Funktion als ‚Ritualobjekt‘ (dazu oben) erwägt – damit sei nicht behauptet, dass er nicht auch andere Funktionen und Bedeutungen innegehabt hätte. Gerade im Bestattungskontext ist aber wohl von einer komplexen, differenzierten und möglicherweise durchlässigen Bedeutungsaufladung der Objekte auszugehen.

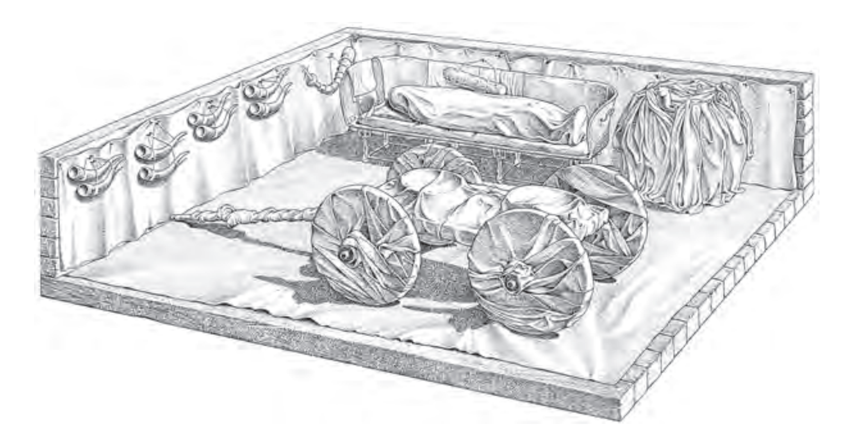


Abb. 6: Hochdorf. Der Leichnam und die Beigaben wurden mit Textilien verhüllt.



Abb. 7: Hochdorf. Lagen von gefärbten und ungefärbten Textilien, mit denen das Grab sowie der Leichnam verhüllt wurden.

Dies scheint in einem „merkwürdigen Gegensatz“[49] zur Ausstattung des Toten mit goldenen oder vergoldeten Gegenständen (der goldene Hals- und Armring, die goldenen Fibeln, das Gürtelblech und die Schuhbeschläge, die Goldbelegung des Dolches) zu stehen. Ist die „Vergoldung [...] im Dienste einer ostentativen Prachtentfaltung“[50] zu verstehen, wird diese durch die Verhüllung wieder dementiert. Matthias Jung ist wohl darin zuzustimmen, dass beide unterschiedlichen Handlungszusammenhängen zuzuordnen sind. Erstere diene seiner Ansicht nach der Darstellung des sozialen Status des Toten, wohingegen die Verhüllung „die Unumkehrbarkeit des Todes nicht nur des zu Bestattenden, sondern auch der ihm zugeordneten Gegenstände zum Ausdruck bringt“.[51] Johanna Banck-Burgess postuliert, dass sich

> im Verbergen der Beigaben [...] möglicherweise eine Glaubensvorstellung widerspiegelt, die den irdischen Symbolen von Macht, Reichtum und Schönheit ihre augenfällige Wirkung, aber nicht den damit verbundenen Status nehmen sollte, um damit ein Zeichen für die Beendigung bestehender Machtverhältnisse und die Anerkennung einer neuen Ordnung im Jenseits zu setzen[52],

während es Peter S. Wells nach gerade die Verhüllung war, die den Zuschauern der Erinnerung der Handlungen und Objekte diente: „as a means of assuring that the individual objects and the ceremony would long remain in the memories of the people who observed the ritual – what better way to make a lasting visual impression than to remove fascinating objects from sight during the performance of a ritual?“[53]

Ein etwas späteres Beispiel für die Praxis der Verhüllung von Objekten im Grab ist Hügel 1 vom Glauberg. Der Grabhügel war Teil einer landschaftsbeherrschenden, monumentalen Anlage, die sich über hunderte von Metern erstreckte (Abb. 8).

Beginnend von den Wall-Graben-Systemen, führte ein 350 m langer Zuweg zum Grabhügel, der als „Prozessionsstraße“ bezeichnet wird.[54] Der Hügel 1 hatte einen Durchmesser von 48 m und war von einem tiefen Kreisgraben umgeben. Im Hügel fanden sich eine leere Grube im Zentrum und zwei Gräber.[55]

In Grab 1 (Abb. 9) mit der Körperbestattung eines 28- bis 32-jährigen Mannes wurden ein Eisenschwert, drei Lanzen, ein Köcher mit drei Pfeilen und ein hölzerner Bogen im Lederfutteral geborgen. Über den Körper war ein Schild gelegt.

49 Jung 2004, 205.
50 Jung 2004, 205.
51 Jung 2004, 205.
52 Banck-Burgess 1999, 126.
53 Wells 2008, 92f.
54 Herrmann 2002, 98.
55 Herrmann 2002, 99.



Abb. 8: Glauberg. Ensemble aus Wallanlagen, ‚Prozessionsstraße‘ und Grabhügeln.



Abb. 9: Glauberg. Lebensbildliche Rekonstruktion der Bestattung des Verstorbenen aus Grab 1. Rechts im Vordergrund wird die Schnabelkanne in ein Textil gehüllt.

Auffallend sind der goldene Halsring, ein Ring am rechten Handgelenk und ein Fingerring an der rechten Hand. Dazu kommen drei Fibeln sowie eine Konstruktion aus gebogenen Eisenstäben.[56] Letztere konnte mittlerweile als Haube – eine sogenannte ‚Blattkrone' – identifiziert werden.[57]

Ferner fand sich eine gut 50 cm hohe bronzene Schnabelkanne im Grab.[58] Ihre Verhüllung ist anhand entsprechender Textilreste nachgewiesen.[59] Sie deuten der Revision der Textilfunde nach offenbar nicht wie bisher rekonstruiert auf eine eng anliegende Verhüllung mit sorgfältiger Verschnürung hin, sondern vielmehr auf mehrfach um das Gefäß geschlungene oder auf der Kanne abgelegte Textilien (Abb. 10).



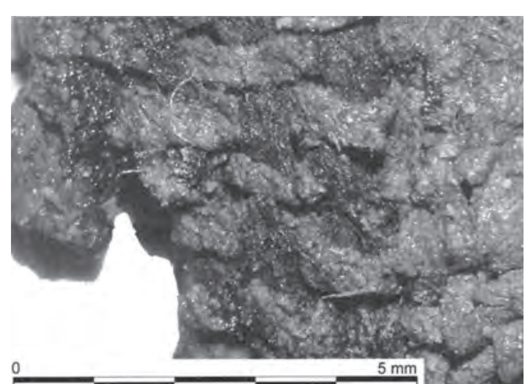


Abb. 10: Glauberg. Schnabelkanne aus Grab 1. Restauriertes Objekt (links) und Gewebefragment mit dunklen „Musterzwirnen" aus dem Gefäßbereich (rechts).

56 Herrmann 2002, 100f.
57 Herrmann 2005, 22, 24 Abb. 10. – Dies ist umso interessanter, als auch die im Graben gefundene lebensgroße Steinstatue nicht nur die genannten Ausstattungsgegenstände abbildet, sondern als eines der auffälligsten Merkmale eine solche ‚Blattkrone' trägt. Siehe dazu Herrmann 2002, 104 Abb. 69 sowie 106f. mit den Abbildungen 70 und 71.
58 Herrmann 2002, 100.
59 Dazu Peek 2018; vgl. Bartel 2002.

Interessant ist ferner der Nachweis von Musterung durch die Verwendung von hellen Garnen und blauen, wohl mit Färberwaid eingefärbten Zwirnen. Doch nicht nur die Kanne, sondern auch die übrigen Beigaben aus Grab 1 waren mit Textilien verborgen worden.[60]

Das gleiche gilt für die Röhrenkanne aus Grab 2, der Brandbestattung eines 30- bis 40-jährigen Mannes, dem neben einem Eisenschwert und Lanzenspitzen ein Gürtel mit Bronzebesatz, eine Bronzefibel sowie diverse weitere Bronzeobjekte etwa des Schuhbesatzes mitgegeben wurden.[61] Die 50 cm hohe bronzene Röhrenkanne war ebenso wie die Schnabelkanne aus Grab 1 die einzige Gefäßbeigabe (Abb. 11).





Abb. 11: Glauberg. Röhrenkanne aus Grab 2. Restauriertes Objekt (links) und durch Bronzekorrosion grünlich verfärbte Fellreste von der Außenseite der Röhrenkanne (rechts).

Die Verhüllung tritt in Form eines vielschichtigen Textilkonglomerats zutage, dessen oberste Schicht farblich abgesetzte Zierfäden aufwies. Abschließend war die Kanne mit einer äußeren Hülle aus Leder bzw. Fell versehen worden.[62]

Diese drei Beispiele deuten darauf hin, dass die Verhüllung der Objekte und häufig auch der sterblichen Überreste regelhaft im Kontext komplexer Gräber der ausgehenden Hallstatt- und Frühen Latènezeit auftritt.[63] Sie gehört zu den Handlungen, die zusammen mit einem bestimmten Spektrum an Beigaben und einer für diese Zeiträume ungewöhnlichen Dichte und Komplexität an ‚Bildern' (die Objekte sowie das Grab selbst) den Charakter dieser Grablegen ausmachen.

60 Herrmann 2002, 100; Peek 2018, 395.
61 Herrmann 2002, 101; zur Verhüllung der Röhrenkanne siehe Peek 2018, 381 ff.; Bartel 2002, 164.
62 Peek 2018, 383 ff.
63 Banck-Burgess 1999, 127; Grömer 2015, 90; vgl. auch Gleba 2014.

5 Präsenz und (Un)Sichtbarkeit

Der Tod ist ein Ereignis, auf das jede Gemeinschaft (einerseits individuell, andererseits den jeweiligen Regeln entsprechend) reagieren muss. Das, was die Archäologie schließlich vorfindet – eine Grabanlage, die Überreste der verstorbenen Person, Grabbeigaben in ihrer räumlichen Ordnung –, stellt gewiss nur einen Ausschnitt dar, ein ‚materielles Fragment' von Handlungen, die seiner Bewältigung und der Wiederherstellung der Ordnung dienten.[64]

Insbesondere bei non-typographischen Gemeinschaften kommt dabei dem Aspekt des Visuellen eine große Bedeutung zu: Ordnungsvorstellungen werden durch visuelle Kommunikation, durch die Inszenierung von Gegenständen im Grabkontext und das Handeln mit den Gegenständen im Rahmen der Bestattungszeremonien reproduziert oder modifiziert – sowohl die Objekte selbst (ob verziert mit ‚Zeichen' oder mit immanentem Zeichencharakter) als auch ihre räumliche und kontextuelle Anordnung im Grab spielen in der Konstruktion sozialer Ordnung eine bedeutende Rolle.

Zum Tragen kommt dies insbesondere bei komplexen Gräbern wie den ‚Fürstengräbern' des 6. und 5. vorchristlichen Jahrhunderts, die durch ihre reiche Ausstattung, eine mehr oder weniger differenzierte Abbildung sozialer Räume und eine starke ‚Bildhaftigkeit' verbunden sind. Ulrich Veit hat diese Gruppe von Gräbern mit dem Konzept des ‚kulturellen Gedächtnisses' zusammengebracht. Ohne Schriftgebrauch sind „Zusammenkunft und persönliche Anwesenheit die einzigen Möglichkeiten, Anteil am kulturellen Gedächtnis zu gewinnen".[65] Im Zentrum solcher Bestrebungen können Bestattungszeremonien stehen – Gräber stellen dabei den Ort und Rahmen für „multimediale Inszenierungen" dar, bei denen sowohl akustische (Lieder, Rezitation von Sagen oder Mythen) als auch visuelle Formen der Memorierung (Inszenierung der Objekte) praktiziert wurden.[66] Der Personenkreis, der in diesen Handlungsrahmen eingebunden war, ist schwer zu bestimmen. Einerseits ist von einer „spezialisierten Trägerschaft"[67] des ‚kulturellen Gedächtnisses', wie Barden, Schamanen oder Priestern auszugehen; hinsichtlich der identitätsstiftenden Bedeutung für das Kollektiv war aber vor allem die Teilnahme möglichst vieler Mitglieder der Gemeinschaft an den Bestattungszeremonien wichtig, damit das Erlebte seine Wirkung entfalten konnte. Womöglich sind Installationen wie etwa das Podium in Hochdorf dahingehend zu interpretieren.

64 Wieviel Zeit zwischen dem Tod, der Vorbereitung des Leichnams und der Beigaben, der Herrichtung des Grabes und den präfuneralen Riten vergeht, ist ebenso wie der Zeitraum postfuneraler Riten, in der der oder die Tote seinen bzw. ihren Übergang von der Welt der Lebenden zu der der Toten vollenden soll, nicht zu fixieren.

65 Veit 2005, 27.

66 Veit 2005, 32.

67 Veit 2005, 26.

Geht es hier in hohem Maße um Sichtbarkeit, ist andererseits mehrfach die Verhüllung der Beigaben und im Falle von Hochdorf auch des Toten nachgewiesen. Die Sichtbarkeit der Objekte und ihre Verhüllung und damit gewissermaßen ihre (Un) Sichtbarmachung ist nur im Vollzug sämtlicher Handlungen im Zusammenhang mit dem Sterben einer Person zu verstehen. Der genaue Zeitpunkt der Verhüllung ist kaum zu bestimmen, jedoch ist anzunehmen, dass dem Vorgang die Vorbereitung des Leichnams, seine (öffentliche?) Aufbahrung sowie eine Phase der Visualisierung der Objekte (und des Leichnams) vorausgegangen sein wird.

Bei der Verhüllung der Beigaben und des Leichnams geht es nicht nur um das ‚Endprodukt', sondern auch um den *Vorgang* des Verhüllens selbst. Die Objekte konnten ihre Wirkung als Zeichenträger oder Zeichen selbst wohl am besten unverhüllt entfalten, doch ist die Verhüllung meines Erachtens ein wesentlicher Teil der *Transformation* der Objekte, ebenso wie die in anderen eisenzeitlichen Gräbern nachgewiesene Manipulation (Verbiegen, Einrollen) oder starke Fragmentierung bzw. Zerstörung der Gegenstände. Mit dem Schließen des Grabes wurden der Tote und seine Beigaben vollends unsichtbar – zumindest für die Lebenden.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida (2011[3]), *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27), Berlin.

Augstein, Melanie (2013), „Gräber – Orte der Lebenden und der Toten, Medien der Kommunikation", in: Raimund Karl u. Jutta Leskovar (Hgg.), *Interpretierte Eisenzeiten 5 – Fallstudien, Methoden, Theorie* (Studien zur Kulturgeschichte Oberösterreichs 37), Linz, 107–122.

Augstein, Melanie (2015), *Das Gräberfeld der Hallstatt- und Frühlatènezeit von Dietfurt an der Altmühl (‚Tankstelle'). Ein Beitrag zur Analyse einer Mikroregion* (Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie 262), Bonn.

Banck-Burgess, Johanna (1999), *Hochdorf IV. Die Textilfunde aus dem späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf (Kreis Ludwigsburg) und weitere Grabtextilien aus hallstatt- und latènezeitlichen Kulturgruppen* (Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte Baden-Württembergs 70), Stuttgart.

Bartel, Antja (2002), „Die verpackten Kannen aus den Gräbern 1 und 2", in: Holger Baitinger u. Bernhard Pinsker (Red.), *Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit*, Stuttgart, 163–166.

Biel, Jörg (1998[4]), *Der Keltenfürst von Hochdorf*, Darmstadt.

Biel, Jörg (2009), „Das frühkeltische Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf. Eine Inszenierung", in: Jörg Biel, Jörg Heiligmann u. Dirk Krausse (Hgg.), *Landesarchäologie – Festschrift für Dieter Planck zum 65. Geburtstag* (Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte Baden-Württembergs 100), Stuttgart, 163–174.

Brosseder, Ursula (2004), S*tudien zur Ornamentik hallstattzeitlicher Keramik zwischen Rhônetal und Karpatenbecken* (Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie 106), Bonn.

Eggert, Manfred K. H. (2012[4]), *Prähistorische Archäologie: Konzepte und Methoden*, Tübingen/Basel.

Gleba, Margarita (2014), „ Wrapped up for Safe Keeping: ‚Wrapping' Customs in Early Iron Age Europe", in: Susanna Harris u. Laurence Douny (Hgg.), *Wrapping and Unwrapping Material*

Culture: Archaeological and Anthropological Perspectives (Publications of the Institute of Archaeology, University College London 64), Walnut Creek/CA, 135–146.

Griem, Julika (2005), „Stichwort ‚Medientheorien'", in: Ansgar Nünning (Hg.), *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 147–150.

Grömer, Karina (2015), „bekleiden – verdecken – verhüllen. Kontextualisierung und Theoriebildung zu eisenzeitlichen Grabtextilien", in: Raimund Karl u. Jutta Leskovar (Hgg.), *Interpretierte Eisenzeiten 6 – Fallstudien, Methoden, Theorie* (Studien zur Kulturgeschichte Oberösterreichs 42), Linz, 89–103.

Hansen, Leif (2012), „Griechische Keramik nördlich der Alpen", *Helvetia Archaeologica* 43, 98–119.

Härke, Heinrich (2003), „Beigabensitte und Erinnerung: Überlegungen zu einem Aspekt des frühmittelalterlichen Bestattungsrituals", in: Jörg Jarnut u. Matthias Wemhoff (Hgg.), *Erinnerungskultur im Bestattungsritual: archäologisch-historisches Forum*, (Mittelalterstudien 3), München, 107–125.

Herrmann, Fritz-Rudolf (2002), „Der Glauberg. Fürstensitz, Fürstengräber und Heiligtum", in: Holger Baitinger u. Bernhard Pinsker (Red.), *Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit*, Stuttgart, 90–107.

Herrmann, Fritz-Rudolf (2005), „Glauberg – Olympia des Nordens oder unvollendete Stadtgründung?", in: Jörg Biel u. Dirk Krausse (Hgg.), *Frühkeltische Fürstensitze. Älteste Städte und Herrschaftszentren nördlich der Alpen?* (Archäologische Informationen aus Baden-Württemberg 51), Esslingen, 18–27.

Hofmann, Kerstin P. (2009), „Grabbefunde zwischen sex und gender", in: Ulrike Rambuscheck (Hg.), *Zwischen Diskursanalyse und Isotopenforschung. Methoden der archäologischen Geschlechterforschung*. Bericht der 3. Sitzung der AG Geschlechterforschung auf der 78. Tagung des Nordwestdeutschen Verbandes für Altertumsforschung e. V. in Schleswig 2007, (Frauen–Forschung–Archäologie, 8), Münster/New York/München/Berlin, 133–161.

Jung, Matthias (2004), *Zur Logik archäologischer Deutung: Interpretation, Modellbildung und Theorieentwicklung am Fallbeispiel des späthallstattzeitlichen „Fürstengrabes" von Eberdingen-Hochdorf, Kr. Ludwigsburg* (Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie 138), Bonn.

Kienlin, Tobias L./Widura, Anne (2014), „Dinge als Zeichen", in: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert u. Hans Peter Hahn (Hgg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart/Weimar, 31–38.

Körber-Grohne, Udelgard (1985), „Die biologischen Reste aus dem hallstattzeitlichen Fürstengrab von Hochdorf, Gemeinde Eberdingen (Kreis Ludwigsburg)", in: *Hochdorf I*, (Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte Baden-Württembergs 19), Stuttgart, 87–125; 129–148.

Kossack, Georg (1999), *Religiöses Denken in dinglicher und bildlicher Überlieferung Alteuropas aus der Spätbronze- und frühen Eisenzeit (9.–6. Jahrhundert v. Chr. Geb.)* (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen Neue Folge 16), München.

Kull, Brigitte (1998), „Tod und Apotheose. Zur Ikonographie in Grab und Kunst der jüngeren Eisenzeit an der unteren Donau und ihrer Bedeutung für die Interpretation von ‚Prunkgräbern'", *Berichte der Römisch-Germanischen Kommission* 78, 197–468.

Neumann, Birgit (2005), „Stichwort ‚Bildwissenschaft'", in: Ansgar Nünning (Hg.), *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 4–7.

Nöth, Winfried (2000), *Handbuch der Semiotik*, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar.

Olivier, Laurent (1999), „The Hochdorf ‚Princely' Grave and the Question of the Nature of Archaeological Funerary Assemblages", in: Tim Murray (Hg.), *Time and Archaeology*, London/New York, 109–138.

Peek, Christina (2018), „Textilien und andere organische Materialien der Bestattungen aus den Grabhügeln 1 und 2 – Identifikation und Interpretation“, in: Udo Recker u. Vera Rupp (Hgg.), *Die „Fürstengräber“ vom Glauberg: Bergung – Restaurierung – Textilforschung* (Materialien zur Vor- und Frühgeschichte von Hessen 29 = Glauberg Studien 3), Wiesbaden, 361–434.

Pomian, Krzysztof (1998), *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin.

Rösch, Manfred (2002), „Der Inhalt der beiden Bronzekannen“, in: Holger Baitinger u. Bernhard Pinsker (Red.), *Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit*, Stuttgart, 119–120.

Sachs-Hombach, Klaus/Schirra, Jörg R. J. (2009), „Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt/Main, 393–426.

Schmauks, Dagmar (2006), „Eine Typologie des Ver- und Enthüllens“, in: Hartmut Schröder (Hg.), *Stil als Zeichen. Funktionen – Brüche – Inszenierungen*. CD-Rom-Dokumentation des 11. Internationalen Kongresses der DGS (Universitätsschriften der Europa-Universität Viadrina 24), Frankfurt/Oder, 1–19.

Schmidt, Siegfried J. (2005), „Stichwort ‚Kommunikationstheorie‘“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 92–97.

Schweizer, Beat (2003), „Zur Repräsentation sozialen Raums. Die Fürstengräber Pontecagnano 926 und 928“, in: Ulrich Veit, Tobias L. Kienlin, Christoph Kümmel u. Sascha Schmidt (Hgg.), *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur* (Tübinger Archäologische Taschenbücher 4), Münster/München/Berlin, 319–345.

Schweizer, Beat (2008), „Fürstengräber – Heroengräber: Zweierlei Modi der Distinktion im archaischen Griechenland und Italien“, in: Christoph Kümmel, Beat Schweizer u. Ulrich Veit (Hgg.), *Körperinszenierung – Objektsammlung – Monumentalisierung: Totenritual und Grabkult in frühen Gesellschaften. Archäologische Quellen in kulturwissenschaftlicher Perspektive* (Tübinger Archäologische Taschenbücher 6), Münster/München/Berlin, 233–270.

Schweizer, Beat (2015), „Sakrale Räume und Kulturkontakte“, in: Anne-Maria Wittke (Hg.), *Frühgeschichte der Mittelmeerkulturen. Historisch-archäologisches Handbuch* (Der Neue Pauly – Supplemente 10), Stuttgart/Weimar, 923–950.

Stähli, Adrian (2005), „Die Konstruktion sozialer Räume von Frauen und Männern in Bildern“, in: Henriette Harich-Schwarzbauer u. Thomas Späth (Hgg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Räume und Geschlechter in der Antike* (iphis. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung 3), Trier, 83–110.

Stegmaier, Gerd (2008), „Aufgebahrt und Ausgestellt – Überlegungen zur Totenbehandlung während der frühen Eisenzeit in Mitteleuropa“, in: Christiana Eggl, Peter Trebsche, Ines Balzer, Janine Fries-Knoblach, Julia K. Koch, Hans Nortmann u. Julian Wiethold (Hgg.), *Ritus und Religion in der Eisenzeit*. Beiträge zur Sitzung der AG Eisenzeit während der Jahrestagung des Mittel- und Ostdeutschen Verbandes für Altertumsforschung e. V. in Halle an der Saale 2007 (Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mitteleuropas 49), Langenweißbach, 49–56.

Veit, Ulrich (1997), „Tod und Bestattungssitten im Kulturvergleich. Ethnoarchäologische Perspektiven einer ‚Archäologie des Todes‘“, *Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift* 38, 291–313.

Veit, Ulrich (2005), „Kulturelles Gedächtnis und materielle Kultur in schriftlosen Gesellschaften. Anthropologische Grundlagen und Perspektiven für die Urgeschichtsforschung“, in: Tobias L. Kienlin (Hg.), *Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und materielle Kultur* (Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie 127), Bonn, 23–40.

Verger, Stéphane (2006), „La grande tombe de Hochdorf, mise en scène funéraire d’un cursus honorum tribal hors pair“, *Siris* 7, 5–44.

Wells, Peter S. (2008), *Image and Response in Early Europe*, London.

Bild- und Quellennachweise

Abb. 1: Keramische Beigaben aus einem hallstattzeitlichen Kammergrab (Riedenburg-Haidhof, Hügel III). Nach Bernd Engelhardt, Ausgrabungen am Main-Donau-Kanal. Archäologie und Geschichte im Herzen Bayerns, Gräfelfing 1987, 92 Abb. 51.

Abb. 2: Figürliche Darstellungen auf hallstattzeitlicher Keramik. Nach Georg Kossack: Religiöses Denken in dinglicher und bildlicher Überlieferung Alteuropas aus der Spätbronze- und frühen Eisenzeit (9.–6. Jahrhundert v. Chr. Geb.), (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen Neue Folge, 16), München 1999, 139 Abb. 86.

Abb. 3: Blick in die Grabkammer des ‚Fürstengrabes' von Hochdorf. Nach Otto-Herman Frey: "Celtic Princes". In: The Celts, London 1991, 86.

Abb. 4: Hochdorf. Anordnung der Beigaben im Grab und Repräsentation sozialer Räume. Nach Melanie Augstein: „Gräber – Orte der Lebenden und der Toten, Medien der Kommunikation", in: Raimund Karl u. Jutta Leskovar (Hgg.), Interpretierte Eisenzeiten 5 – Fallstudien, Methoden, Theorie, (Studien zur Kulturgeschichte Oberösterreichs, 37), Linz 2013, 116 Abb. 4.

Abb. 5: Hochdorf. Rekonstruktion des Hochdorfer Grabhügels mit der offenen Grabkammer (Landesamt für Denkmalpflege im RP Stuttgart [Jörg Biel]).

Abb. 6: Hochdorf. Der Leichnam und die Beigaben wurden mit Textilien verhüllt (Landesamt für Denkmalpflege im RP Stuttgart).

Abb. 7: Hochdorf. Lagen von gefärbten und ungefärbten Textilien, mit denen das Grab sowie der Leichnam verhüllt wurden (Landesamt für Denkmalpflege im RP Stuttgart [Johanna Banck-Burgess]).

Abb. 8: Glauberg. Ensemble aus Wallanlagen, ‚Prozessionsstraße' und Grabhügeln Modifiziert (Beschriftung) nach Fritz-Rudolf Herrmann: „Glauburg-Glauberg, FB (HE)", in: Sabine Rieckhoff u. Jörg Biel, Die Kelten in Deutschland, Stuttgart 2001, 347.

Abb. 9: Glauberg. Lebensbildliche Rekonstruktion der Bestattung des Verstorbenen aus Grab 1. Rechts im Vordergrund wird die Schnabelkanne in ein Textil gehüllt (Flemming Bau, Århus).

Abb. 10: Glauberg. Schnabelkanne aus Grab 1. Restauriertes Objekt (links) und Gewebefragment mit dunklen „Musterzwirnen" aus dem Gefäßbereich (rechts). Restauriertes Objekt (links): Keltenwelt am Glauberg. Gewebefragment (rechts): Foto: Ch. Peek.

Abb. 11: Glauberg. Röhrenkanne aus Grab 2. Restauriertes Objekt (links) und durch Bronzekorrosion grünlich verfärbte Fellreste von der Außenseite der Röhrenkanne (rechts). Restauriertes Objekt (links): Keltenwelt am Glauberg. Fellreste (rechts): Foto: Ch. Peek.

Sarah Kiyanrad und Laura Willer

Von Räubern und Grabesleiden: (un)sichtbarer Schutz durch Amulette in und aus Gräbern

1 Einstieg

Krankheiten, giftige Tiere, missgünstige Mitmenschen, Eifersucht, Diebstahl, der unerfüllte Wunsch nach Nachwuchs und andere Kümmernisse des Lebens veranlassten Menschen schon vor Jahrtausenden, sich prophylaktisch zu schützen oder bestehenden Schaden abzuwehren. Ein beliebtes Mittel dafür waren Amulette mit verschiedenen Zwecken, die vorübergehend oder fortwährend am Körper getragen werden konnten, um so die Wirkung auf die Trägerin oder den Träger zu gewährleisten. Dieser Schutz, der eigentlich Lebenden (selbst Tieren) aber manchmal auch unbelebten, im Leben situierten Objekten und Orten (z. B. Läden) zukam, lässt sich anhand von archäologischen Funden und textlichen Überlieferungen auch in Gräbern[1] nachweisen. Zudem existieren Amulette, die aus Materialien aus dem Umfeld von Gräbern hergestellt wurden. Im vorliegenden Artikel wollen wir dementsprechend Amulette unterscheiden, die 1) speziell für das Grab angefertigt wurden, 2) bereits zu Lebzeiten vom nun Verstorbenen genutzt wurden, und 3) aus Materialien aus dem Grabkontext bestehen – auch solche Amulette konnten freilich wiederum in die letzte Ruhestätte beigegeben werden.[2]

Im Folgenden soll dergestalt der Präsenz von Amuletten als apotropäischen Objekten in Gräbern und um sie herum anhand von einigen Beispielen und allgemeinen Überlegungen nachgegangen werden. Welche Besonderheiten haben speziell für das Grab angefertigte Amulette? Und welche Rolle spielt der Grabkontext für die Anfertigung und dortige Deponierung von Amuletten, die zumeist unsichtbar waren für die Augen der Lebenden? Die Beispiele konzentrieren sich vor allem auf das östliche Mittelmeergebiet mit dem griechisch-römischen Ägypten sowie islamisch

1 Zum Grab als „Kommunikationsraum" vgl. den Artikel von Augstein in diesem Band.

2 Bei *in situ*, also im Grab gefundenen Amuletten, besteht freilich die Schwierigkeit, dass an ihnen oft nicht mehr nachvollziehbar ist, ob sie speziell für das Grab angefertigt oder schon zu Lebzeiten getragen wurden. Auch werden Amulette in manchen Grabungsberichten einfach zu den Kleinfunden gerechnet und erst gar nicht näher beschrieben. Zudem ist, zumal bei organischen Amuletten, natürlich auch mit Verrottung zu rechnen. Daher müssen wir uns oftmals auf Textquellen und für die jüngere Geschichte ethnologische Untersuchungen verlassen.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften" entstanden. Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-005

geprägte Kulturen, auch wenn ähnliche Phänomene ebenfalls an anderen Orten und zu anderen Zeiten nachweisbar sind.

Auch wenn die Beispiele folglich etwas beliebig erscheinen könnten – sie erklären sich in erster Linie durch unseren fachlichen Hintergrund –, weisen sie doch auf Parallelen wie Unterschiede in der Verwendung von Amuletten in der *longue durée* im funerären Kontext hin und sollen als kleiner Beitrag zur vergleichenden Amulettforschung verstanden werden.

2 Weltliche und jenseitige Gefahren für den Verstorbenen

Religionen, die ein Leben nach dem Tod annehmen, stehen vor der Aufgabe, dieses in ihr jeweiliges Glaubenssystem zu integrieren; dabei kann, wenn Erdbestattungen vorgenommen werden, das Grab einen gewissen Übergangscharakter bekommen. Dort galt es den Verstorbenen zu schützen; sei es, indem man das Grab selbst mit Amuletten ausstattete, sei es, dass dem Verstorbenen solche mitgegeben wurden. Bei dem Bedürfnis ihn und seine Umgebung zu behüten, scheint sowohl der Gedanke an jenseitige Gefahren eine entscheidende Rolle gespielt zu haben sowie auch die den Lebenden eher unangenehme Vorstellung von der Dunkelheit, Enge und Trockenheit bzw. je nach klimatischen Umständen auch Verwesung fördernder Feuchtigkeit im Grab. Amulette konnten also durchaus auch vor dem Grab selbst schützen, denn es war nicht immer ein nur positiv konnotierter, sondern, wie wir sehen werden, auch ein als gefährlich perzipierter Ort. Bevor wir zum Hauptthema kommen, sollen daher zunächst einige allgemeine Überlegungen zum Thema Grab vorangestellt werden sowie zu den möglichen Gefahren, denen der Tote sich – in der Vorstellung der Lebenden – ausgesetzt sah.

Zunächst kann festgestellt werden, dass dem leblosen Körper regelmäßig eine ganz besondere, je nach Kultur und Glaubenssystem komplexe Behandlung widerfuhr. Dazu konnten z. B. die Waschung und eine spezielle Bekleidung gehören. In manchen Kulturen, wie z. B. islamisch geprägten, sollten Tote möglichst schnell beerdigt werden, in anderen war mit der Vorbereitung des Körpers auf das Grab, beispielsweise der Mumifizierung, eine zeitaufwändige Prozedur verbunden.

In Ägypten wurden die Verstorbenen jahrtausendelang mumifiziert.[3] Auch wenn diese Technik erst um 600 n. Chr. in Vergessenheit geriet, so nahmen doch insbesondere seit christlicher Zeit Bestattungen in einfachen Tüchern oder Tuniken zu, wie es

3 Die ältesten durch Menschen präparierten Mumien datieren um 3600 v. Chr.; Theis 2011, 21.

ähnlich auch im Islam geschieht.[4] Bekanntlich werden Muslime mit einem weißen Leichengewand[5] am Leib und mit dem Gesicht in Richtung Mekka begraben. Ihrem Glauben gemäß verbleiben sie (zumindest leiblich) bis zum Tag des Jüngsten Gerichts im Grab (arab. *qabr*, *ḥufra*) und werden dann von Gott erweckt: „Am Tag, da er euch (zum Gericht) rufen wird! Da werdet ihr ihm antworten, indem ihr sein Lob anstimmt, und dabei der Meinung sein, ihr hättet nur kurze Zeit (im Grab) verweilt".[6] Erst danach wird von Gott entschieden, ob der Mensch in den Himmel oder die Hölle kommt. In der Zwischenzeit, vom Tod bis zum Jüngsten Gericht aber, nimmt der Körper des Menschen im Grab Aufenthalt.[7] Im antiken Ägypten jedoch wurde der Körper durch die angesprochene Mumifizierung *erhalten*. Dies wurde für ein Fortleben im Jenseits zu allen Zeiten als wichtig erachtet, auch wenn sich die ägyptischen Jenseitsvorstellungen im Laufe der Jahrtausende veränderten.[8]

In den religiösen Texten der pharaonischen Zeit wird neben mythischen Gefahren wie Dämonen auch anderweitig drohendes Unheil thematisiert.[9] In den ca. 2300 v. Chr. aufkommenden Pyramidentexten, die u. a. das Überwinden jeglicher Gefahren, die dem verstorbenen Pharao bevorstehen konnten, zum Ziel hatten, zählen dazu auch Bedrohungen wie sie bei einem physischen Aufenthalt im Grab naheliegend waren und Jahrtausende später noch den muslimischen Verstorbenen bevorstanden: Dunkelheit, Verwesung, Hunger, Durst, Schlangen und Skorpione.[10] Das Totenbuch, das ab dem Neuen Reich (1550–1070 v. Chr.) die maßgebliche Literatur zum Schutz des Verstorbenen darstellte, befasst sich unter anderem mit ähnlichen Themen wie der Abwehr von Schlangen und Krokodilen, dem Bedürfnis zu atmen und zu trinken und der Sorge davor, ein zweites Mal sterben zu müssen; es bietet aber

---

4 Auch wenn der Mumifizierungsprozess selbst dabei Veränderungen unterworfen war; Theis 2011, 36–39; Torallas Tovar 2013, 13–16. Neben dem Nischengrab war in der Frühzeit des Islam auch das Schachtgrab verbreitet. Zum Grab im Frühislam vgl. ausführlich Grütter 1956, 168–175; zuvor auch schon Wellhausen 1897, 179f. Selbstverständlich darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass im Laufe der Jahrhunderte diverse Funerärarchitekturen Gestalt annahmen; vgl. z. B. Leisten 1998; Bunce 2004; Bhalla 2009; Sörries 2015.

5 Wobei die Qualität und Gestalt desselben durchaus den sozioökonomischen Status des Verstorbenen widerspiegeln kann. Halevi 2007, 85 schreibt: „In the early Islamic period, shrouds came in a variety of materials and colors, plain or decorated with dancing figures and arabesque patterns."

6 Sure XVII, 52; ähnlich etwa auch in Sure LXXIX, 46; vgl. auch Sure XXIII, 16; LXXX, 21–22. Die deutsche Übersetzung des Korans wird im Folgenden nach Rudi Paret zitiert.

7 Auf diese Zeit wird auch als *barzaḫ* referiert; jedoch bleibt der Koran über die genaue Gestalt der Zeit zwischen Tod und Auferstehung im Ungenauen; vgl. ausführlich O´Shaughnessy 1969; Smith/Haddad 1981; Rebstock 2002; Lange 2011; Tesei 2016.

8 Für einen knappen Überblick über die Jenseitsvorstellungen und ihre Veränderungen Mannsbart 2003.

9 Detailliert zum ägyptischen Grabschutz Theis 2014, 433–573.

10 Den verstorbenen Pharaonen drohten noch weitere Übel wie Krankheiten, in den eigenen Mumienbinden gefesselt zu sein oder das Absterben der Seele, welches Verjüngung und ewiges Leben verhindert hätte; Meurer 2002, 228–315.

auch Amulettsprüche zur Sicherung von Grab und Gestorbenem.[11] Die Angst vor dem Ersticken im Grab könnte auch in einer Gruppe hieratischer und demotischer Funerärtexte ausgedrückt sein, die den Titel *Buch vom Atmen* tragen.[12]

Im Islam geht die Zeit im Grab mit Prüfungen einher, wie zwar nicht direkt im Koran,[13] dafür aber in den Hadithen und darauf aufbauend im sogenannten *Islamischen Totenbuch* angesprochen wird. Dabei fürchten sich die Muslime ganz besonders vor den Grabesleiden/der Grabesstrafe (arab. *ʿaḏāb al-qabr*), die ihnen dort zugefügt werden können. In den Hadithen ist eindeutig vermerkt, dass Muḥammad diese als existent betrachtete.[14] Im Grab wird der Verstorbene zu seinen Taten befragt (arab. *musāʾala*); vor allem soll aber auch geklärt werden, ob der Verstorbene Muslim war.[15] Diese Befragung wird im Glauben vieler Muslime durch zwei Grabesengel, Nakīr und Munkar, durchgeführt.[16] Je nach Ergebnis der Befragung folgt dann möglicherweise eine unmittelbare Bestrafung, also die Grabesleiden. Zu ihnen gehören Hitze, Druck, Schläge und Schlangenbisse, also ebenfalls Züchtigungen, denen die physischen Gegebenheiten eines Grabes zugrunde liegen.[17] Gerade Schlangen und Skorpione

---

11 Abwehr von Schlangen und Krokodilen: Tb 31–40; Atmen: Tb 54–59; Trinken: Tb 62–63a; ein zweites Mal sterben müssen: Tb 41–46, 175–176; Amulette: Tb 29b, 156–160, 186. Vgl. auch das Totenbucharchiv der Universität Bonn: http://totenbuch.awk.nrw.de/ (Zugriff am 29.01.2018). Es existiert auch ein islamisches Totenbuch, das aber keine Amulettsprüche beinhaltet; die genaue Verfassungszeit und der Autor bleiben im Dunkeln.

12 Der Anfang des Textes („May his/her soul live for ever, may it rejuvenate eternally.“) ähnelt stark dem üblichen Formular auf Mumientäfelchen; Vleeming 2011, 780–789. Zu den Mumientäfelchen s. u.

13 Tatsächlich schweigt der Koran über das „Leben“ im Grab; Galloway 1922, 351–354.

14 Auch im Judentum existieren entsprechende Vorstellungen, wobei durchaus ein Einfluss auf die islamische Tradition angenommen werden kann, zumal Muḥammad die Grabesleiden zunächst als Lüge bzw. Strafe der Juden bezeichnete, später aber seine Meinung geändert haben soll, vgl. Lange 2011.

15 Decker 2013, 164. Decker spricht die Vermutung aus, dass die Vorstellung von den Grabesleiden sich erst im 9. Jh. ganz durchgesetzt habe; ebd. 171. Auch die auf den ältesten islamischen Grabsteinen vorhandene *šahāda* (vgl. Halevi 2007, 20–21) zielt darauf ab, die Religion des Verstorbenen zu bezeugen. Gefragt wird der Verstorbene nach seinem Gott, seinem Propheten und seiner Religion.

16 Lange 2011; zu anderen Anzahlen und Namen von Engeln vgl. Eklund 1941, 36f.

17 Lange 2011; zur Schilderung einiger Strafen in den Quellen exemplarisch Kinberg 1986, 293–294; *Das Islamische Totenbuch* 2002, 93. Möglicherweise werden Tote im Grab auch für die Totenbeweinung durch ihre Angehörigen bestraft; vgl. dazu ausführlich, auch unter Einbezug ähnlicher negativer Konnotationen der Totenbeweinung in anderen Kulturen, Meier 1973. Siehe auch Sörries 2015, 24–25. In Marokko dürfen die Tränen der Hinterbliebenen nicht das Gesicht des Toten berühren, sonst hat dieser Grabesleiden zu erwarten, vgl. Westermarck 1926, II, 435–436. *Das Islamische Totenbuch* deutet an, dass Trauernde ob ihrer Trauer einmal selbst Grabesleiden zu erwarten hätten (*Das Islamische Totenbuch* 2002, 81), spezifiziert an anderer Stelle aber, Tränen seien erlaubt, was nicht gelte für „den Klagelaut und den [Laut] des Trauergesanges; ferner das Zerkratzen des Gesichts und das Zerschlagen des Busens“ (ebd., 83). Ein von Jürgen Wasim Frembgen dokumentierter, in Pakistan erzählter Bericht beinhaltet, dass sich in einem frisch ausgehobenen Grab für einen verstorbenen Mann Skorpione befanden, woraufhin der Mulla veranlasste, ein neues auszuheben. In diesem bemerkte man dann zwei Schlangen (vgl. Jürgen Wasim Frembgen 2004, 192–193), beide Tiere symbolisieren

spielen bei der Bestrafung der Sünder in der Hölle eine zentrale Rolle.[18] Um den Durst des Toten zu stillen, werden Gräber regelmäßig gewässert.

Das Bildnis von Hunger und Durst findet sich auch in der griechischen Mythologie. Dort muss Tantalos für seine Freveltaten für immer im Tartaros büßen, wo er Hunger und Durst litt, obwohl er in Wasser stand und sich ein Obstbaum über ihn neigte. In den im Folgenden noch zu thematisierenden orphischen Goldtäfelchen erscheint ebenfalls das Motiv, dass der Verstorbene durstig ist.[19]

Während Hunger, Durst, Atemnot usw. Gefahren für den Verstorbenen darstellten, waren die Schlangensprüche der Pyramidentexte bipolar ausgelegt.[20] Einige richten sich gegen (ins Grab eindringende) Schlangen als Feinde, andere ließen auf die Verteidigung der Grabanlage durch Schlangen gegen anderweitig eindringende Feinde hoffen. Durch die Unsichtbarkeit der innerhalb der Pyramiden angebrachten Sprüche wird klar, dass sie durch ihre Präsenz wirkten.[21]

Das Grab konnte die Menschen schon zu Lebzeiten adressieren und ihn zur Frömmigkeit ermahnen; gemäß einer Überlieferung, die im *Islamischen Totenbuch* wiedergegeben wird, ruft das Grab den Menschen täglich dreimal zu: „Ich bin das Haus der Einsamkeit. Ich bin das Haus der Finsternis. Ich bin das Haus der Würmer. Was hast du nun aus dieser Menschenwelt für diesen wüsten Ort dir vorbereitet?“[22] Damit wird der Übergangsort zu einem potenziell bedrohlichen Ort – vor dem bzw. den mit ihm einhergehenden Leiden man sich schützen wollte. Es wurde angenommen, dass Nichtmuslime die genannten Leiden im Grab grundsätzlich zu spüren bekämen.[23] Aber auch Muslime sahen sich von ihnen bedroht. So liest sich beispielsweise, dass üble Nachrede oder aber die Nichtdurchführung der rituellen Waschung vor dem Gebet sowie Verunreinigungen (durch Urin) Gründe für spätere Grabesleiden sein können.[24] Diese Grabesleiden sind einer der wichtigsten Aspekte, für die Grabamu-

---

das Böse, denn der Verstorbene genügte den moralischen Anforderungen seiner Zeit nicht – möglicherweise werden aber auch schon die bevorstehenden Grabesleiden durch diese Tiere angedeutet? Eine ähnliche Erzählung findet sich schon in früherer Literatur, vgl. Eklund 1941, 32f.

18 Solche Szenen wurden auch in Omenbüchern abgebildet; für ein safawidisches Beispiel vgl. Gruber 2016, 318, Fig. 13.7. Freilich drängen sich hier Parallelen zu vorislamischen, speziell zoroastrischen Vorstellungen auf, wie sie sich auch noch im *Ardā Wīrāz-nāmag* finden.

19 Bernabé/Jiménez San Cristóbal 2008, 207f.

20 Zu weiteren Beispielen bipolar wirkender Schutzmechanismen rund um Gräber s. u.

21 Theis 2014, 464 u. 477f.

22 *Das Islamische Totenbuch* 2002, 73.

23 In den Hadithen sind dabei speziell Juden angesprochen, vgl. Eklund 1941, 2f.

24 Exemplarisch in folgenden schiitischen Quellen: al-ʿĀmilī 1412, I, 94, 100; idem 1409, I, 340, VII, 392, X, 35, XXI, 345; Mağlisī 1423, LXXVII, 167, 210; C, 286. Entsprechende Hinweise tauchen u. a. bereits bei Ibn Saʿd auf und wurden folglich über Jahrhunderte tradiert; vgl. Eklund 1941, Decker 2013, 168.

lette angefertigt wurden;[25] dies obwohl im Islam grundsätzlich keine Grabbeigaben vorgesehen sind.

Sogar schon vor ihrer Bestattung benötigten Verstorbene Schutz, nicht nur vor den jenseitigen Übeln und den Gefahren im Grab, sondern auch vor der Zweckentfremdung und Nachlässigkeit ihrer Mitmenschen. Der als „Verwünschung der Artemisia" bekannte griechische Papyrus UPZ I 1 aus dem 4. Jh. v. Chr., in dem eben jene Artemisia dem Vater ihrer Tochter einen Tod ohne folgende Bestattung wünscht, weil er dem Kind das Begräbnis verwehrt hat, könnte ein Hinweis darauf sein, dass es eventuell möglich war, die Mumie eines Verwandten zu verpfänden.[26] Eine ebenfalls griechische Anzeige,[27] die im Jahr 127/6 v. Chr. wegen Einbruchs in ein Gemeinschaftsgrab aufgegeben wurde, enthält nicht nur den Tatbestand, dass Mumien ausgewickelt wurden, sondern auch, dass in Folge die noch unbestatteten Leichname von Schakalen gefressen wurden, weil die Diebe die Tür hinter sich offen ließen. Für beide menschliche Sorglosigkeiten blieb genug Zeit, da der Mumifizierungsprozess in der Regel etwa 70 Tage in Anspruch nahm.[28]

Dass die Sicherung nicht nur des Toten selbst, sondern auch seines Begräbnisplatzes in Ägypten seit vordynastischer Zeit relevant war, zeigen all die Mechanismen, die in den Grabanlagen installiert wurden, um Grabräuber fernzuhalten.[29] Dass Grabräuber auch in muslimischen Gräbern ihr Unwesen trieben, zeugt davon, dass dort durchaus wertvolle Grabbeigaben zu finden waren.[30] Jedoch fehlen bisher Hinweise auf aufwendige Abwehrkonstruktionen wie im altägyptischen Kontext. Vom Ende des 2. Jt. v. Chr. sind uns von dort sogar die Verhörprotokolle von Grabräuberprozessen erhalten, aus denen ersichtlich wird, dass es sich um Banden von Wiederholungstätern handelte.[31] Ihr Beweggrund war nicht unbedingt Gier, sondern konnte auch das blanke Überleben sein, nämlich als die Zahlungen an die Arbeiter im Tal der Könige

25 Freilich gilt dies nicht für alle Muslime; so glaubten beispielsweise Ḫāriǧiten und Muʿtaziliten nicht an die Grabesstrafe, vgl. Decker 2013, 169–170.

26 Kreuzsaler 2013, 50–53.

27 UPZ II 187.

28 Quaegebeur 1978, 238 [= P. Batav.]. Sogar bei dem Mumifizierungsprozess selbst wurden ab der ägyptischen Spätzeit den Leichen teilweise die Knochen gebrochen oder Ähnliches angetan, um den Körper in den ihm zugedachten Sarg zu bekommen, vgl. Theis 2011.

29 Vgl. dazu Clark 2016.

30 Schöller 2004, 206 Anm. 271 beschreibt anhand belegter historischer Beispiele, dass sie u. a. auf Münzen und Stoffe zu hoffen hatten; vielleicht sollten große, das Grab bedeckende Steinplatten auch dazu dienen, ihnen die Arbeit zu erschweren.

31 Die betroffenen Gräber liegen im Tal der Königinnen. Die Gräber im Tal der Könige wurden dagegen von Amts wegen geräumt, um einerseits die Mumien zu bewahren, andererseits um Ausstattung und Beigaben als Schatzkammer zu nutzen; Jansen-Winkeln 1995. Zu den Grabräuberpapyri vgl. Peet 1930 und Capart/Gardiner/van de Walle 1936.

ausblieben.[32] Da ein einzelner Raub bis zu mehrere Jahresgehälter einbringen konnte, lohnte sich dieses verbrecherische Vorgehen.[33]

Doch Grabschändung schloss nicht nur Grabraub ein, also dass wertvolle Gegenstände wie die Kleidung des Bestatteten aus der Begräbnisstätte entwendet wurden, sondern auch die zusätzliche Beerdigung eines Fremden in einem bereits belegten Grab oder der Diebstahl bzw. Veränderungen des Grabmonuments.[34] Dazu gehörte auch der Tatbestand, einen zweiten Leichnam in dasselbe Grab zu legen, was im griechischen Kleinasien juristisch mit einer Geldstrafe geahndet wurde.[35]

3 Für das Grab angefertigte Amulette

Neben dem Grab selbst sollte aber mindestens genauso häufig speziell der Leichnam des Verstorbenen durch Amulette beschützt werden. Von den ungefähr 200 griechischsprachigen Papyrusamuletten aus Ägypten ist nur bei knapp zehn der Fundkontext gesichert.[36] Von diesen wiederum stammt nur ein einziges aus einem Grab – in diesem Fall sogar mit der einmaligen Intention, dem Toten Schutz zu bieten. Das Unikat stammt aus dem 2. oder 3. Jh. n. Chr. und lässt sich sogar als Mumienamulett bezeichnen. Denn seine Aufschrift spricht nach etlichen Anrufungen eindeutig davon, die Mumie des Gestorbenen vor Grabräubern und Leichenschändern zu beschützen: „Ihr, schöne und preiswürdige Götter, bewahret Mumie und Leib und gesamtes Grab des Phtheious des Jüngeren bzw. Saionëis, Sohnes der Sentaësis […]“.[37] Hier wurde also vermutlich von den Angehörigen ein Amulett speziell für den Toten angefertigt; das heißt, es wurde im Gegensatz zu allen anderen Papyrusamuletten nicht schon zu Lebzeiten am Leib getragen.[38]

Ebenfalls speziell für die Verstorbenen beschriftet wurden besonders im 4. und 3. Jh. v. Chr. in Griechenland und Italien kleine Goldblättchen mit schutzbringenden

32 Peet 1930, 12f; Höveler-Müller 2007, 29, 53f., 61.
33 Höveler-Müller 2007, 38, 51, 54, 63f., 72.
34 Insbesondere ärmere Bevölkerungsschichten, die sich kein eigenes Grab(monument) leisten konnten, mussten darauf zurückgreifen, vgl. Strubbe 1997, XIII.
35 Strubbe 1991, 33f.
36 Ausführlich zu griechischen Papyrusamuletten Willer 2015.
37 PGM LIX,10–13: ὑ]μεῖς, οἱ καλοὶ καὶ ἔνδοξοι θεοί, διαφ[υλ]άξατε [τὴ]ν ταφὴ[ν] καὶ τὸ σῶμα καὶ τὸν τάφον ὅλον τοῦ Φθειο[ῦτ]ος νεω[τέ]ρου ὁ κ[α]ὶ Σαϊονῆϊς, ὅ[ν] ἔτεκεν ἡ Σενταῆσις. Übersetzung nach Henrichs, in: Preisendanz 1974, 187 [= PGM Bd. 2]. Saionëis ist der Aliasname des Verstorbenen.
38 Dass der apotropäische Papyrus wie bleierne Verfluchungen (*defixiones*) mit einem Nagel durchbohrt wurde, wie der Ersteditor Preisendanz vermutet, ist unwahrscheinlich; vgl. Preisendanz 1932, 19. Die regelmäßigen Löcher im Papyrus müssen auf eine andere Ursache in den letzten 2000 Jahren zurückgehen.

Texten in Griechisch.[39] Diese sogenannten orphischen Goldtäfelchen wurden jedoch im Gegensatz zu Textamuletten, die man zu Lebzeiten zusammengefaltet oder -gerollt in einem Anhänger um den Hals trug, offen auf dem Brustkorb des Toten platziert; gefaltet wurden sie ihm in Handfläche oder Mund gelegt.[40] Im letzteren Fall werden dem Toten nicht nur die richtigen Worte wortwörtlich in den Mund gelegt, sondern das Täfelchen erinnert auch an die Münze, die man den Toten in den Mund legte, damit sie gemäß der griechischen Mythologie den Fährmann in den Hades, Charon, bezahlen konnten.[41] Die Texte der orphischen Goldtäfelchen drücken nicht nur die Hoffnung auf ein glückliches Nachleben aus, sondern geben insbesondere Anweisungen, wie dies zu erreichen sei, wie die Seele an den unterschiedlichen Stationen auf ihrer Reise ins Jenseits die bevorstehenden Prüfungen meistert.[42] Insofern waren die beschriebenen Artefakte explizit für ein Leben nach dem Tod gedacht.[43] Denn die Anhänger dieser Glaubensströmung waren überzeugt, dass ihnen im Jenseits ein besonderer Ort und Zustand zukam.[44] Das gewählte Material, Gold, sollte schädigende Einflüsse abwehren und die Dauerhaftigkeit des nächsten Lebens symbolisieren.[45]

Die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod drücken in Ägypten etliche der Mumienetiketten aus. Seit ptolemäischer Zeit wurden die Mumien bis ins 4. Jh. n. Chr. hinein mit einem Etikett versehen, auf dem ihr Name vermerkt war, sodass sie bereits vor der Mumifizierung sicher zu identifizieren waren und danach das ihnen persönlich zustehende Opfer erhielten.[46] Die griechischen Täfelchen blieben so einfach gehalten, mit Ausnahme von Kondolenzbekundungen wie sie auch auf Grabsteinen vorkamen.[47] Das „Andauern des Namens“ war ein zentrales Thema in der ägyptischen Funerärliteratur und die Griechen im Mutterland waren besorgt darüber, dass ihr Name vergessen werden könnte.[48] Dadurch kam den Tafeln auch eine kommemorative Funktion

39 Das jüngste Exemplar datiert auf die Jahre um 260 n. Chr.; Bernabé/Jiménez San Cristóbal 2008, 2–4.
40 Bernabé/Jiménez San Cristóbal 2008, 4.
41 Bernabé/Jiménez San Cristóbal 2008, 4, 230. Zu Münzen in Gräbern s. u.
42 Bernabé/Jiménez San Cristóbal 2008, 5f., 172–174.
43 Etliche gestehen den orphischen Goldtäfelchen auch eine Amulettfunktion schon zu Lebzeiten zu (Auflistung bei Faraone 2010, 155 Anm. 26). Das vielzitierte Täfelchen aus Petelia ist dafür kein Beleg, da es nicht gesichert in einer Amulettkapsel entdeckt wurde, sondern möglicherweise nur in ihrer Nähe, vgl. Marshall 1911, 380f. Ausführlicher zu dieser Tafel Willer 2015.
44 Bernabé/Jiménez San Cristóbal 2008, 2, 174–178.
45 Bernabé/Jiménez San Cristóbal 2008, 2.
46 Zur Datierung: Vleeming 2011, 775f.; Quaegebeur 1978, 241 [= P. Batav.]. Zur Identifikation: Quaegebeur 1978, 235 [= P. Batav.]; Arlt 2011, 225–227. Ausführliche Bibliographie zu Mumientäfelchen unter http://deathonthenile.upf.edu/bibliography/ (Zugriff am 29.01.2018).
47 Quaegebeur 1978, 237, 251 [= P. Batav.].
48 Strubbe 1991, 40. Arlt 2011, 111. Dieser Gedanke ist mancherorts auch muslimischen Gläubigen nicht fremd und beunruhigt den frisch Verstorbenen, sodass er sich, wenngleich nicht hörbar für die Lebenden, gemäß dem *Islamischen Totenbuch* wie folgt ausdrückt: „Bei Gott, meine Brüder, ich weiß sehr wohl, dass der Tote vergessen wird, aber ich bitte euch, dass ihr euch in dieser Stunde nicht eher von hier abwendet, bis dass ihr mich unter die Erde gebracht habt.“ Und er bittet: „Vergesst mich […]

zu, auch wenn sie in den unterirdischen Grabanlagen nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für die zuständigen Priester zugänglich und damit sichtbar waren – im Gegensatz zu oberirdischen Grabsteinen.[49] Auf den demotischen Tafeln wurde in der Regel zusätzlich eine religiöse Formel angefügt, die zumeist mit „Ihre/seine Seele möge leben (für immer und ewig)“ begann.[50] Wenn den Toten damit auch kein expliziter Schutz mitgegeben wurde, so doch immerhin Wünsche für das Jenseits.

Als Ausdruck von Jenseitshoffnung lässt sich auch ein christliches Leichentuch aus dem 5.–6. Jh. bezeichnen, das eine Anspielung auf die Auferstehung enthält, die einem Zitat aus dem apokryphen Thomasevangelium ähnelt.[51] Luijendijk vergleicht die Aufschrift mit Amuletten, die möglichst nah am Körper getragen werden sollen, wie auch Passagen aus dem ägyptischen Totenbuch in griechisch-römischer Zeit teilweise direkt auf die Mumienbinden geschrieben wurden.[52] Nach demselben Prinzip wird auch noch auf einem Leichentuch aus arabischer Zeit der Herr gebeten, dem Verstorbenen Ruhe zu gönnen.[53] Auch wenn das Tuch um einen Christen gewickelt war, so ist das mit Tinte aufgetragene Gebet schon zweisprachig koptisch und arabisch verfasst. Bei diesen Leichentüchern und ihren Beschriftungen reicht also nicht ihre simple Präsenz im Grab aus, sondern es geht dezidiert um eine genaue Lokalisation möglichst nahe am Körper des Eingewickelten.

Wie wir weiter unten sehen werden, wurde auch in islamischer Zeit die Möglichkeit, das Leichentuch zu beschriften, oftmals realisiert. Bei denjenigen islamischen Amuletten, die speziell für das Grab angefertigt bzw. dem Verstorbenen beigegeben wurden, ohne dass sie schon zu Lebzeiten in seinem Besitz gewesen sein mussten, scheint die religiöse Symbolik eine bedeutende Rolle gespielt zu haben: Das entsprechende Objekt sollte eben *auch* kennzeichnen, dass die Trägerin oder der Träger sich zum Islam bekannte. So beobachtete Bess Allen Donaldson zu Beginn des 20. Jh. bei der Leichenwaschung[54] in Iran:

---

nicht, sondern gedenkt meiner durch große Freigiebigkeit. [...] Vergesst mich nicht in euren Gebeten!“ (*Das Islamische Totenbuch* 2002, 78).

49 Arlt 2011, 225–228.

50 Arlt 2011, 110.

51 Luijendijk 2011. Dort auch Hinweise auf einzelne Vergleichsstücke.

52 Luijendijk 2011, 405f.

53 Delattre/Vanthieghem 2015. Auch wenn die auf christlichen Leichentüchern aus Ägypten aufgestickten Gebete normalerweise keinen Bezug zu Tod oder Auferstehung aufweisen; Delattre/Vanthieghem 2015, 196 insb. Anm. 8. Bei Stauffer sind zahlreiche spätantike Textilien aus dem östlichen Mittelmeerraum beschrieben und abgebildet, von denen zwar nur eine aus dem 10./11. Jh. (Stauffer 1996, 70, Kat. 51) eine (koptische) Inschrift besitzt, die aber insgesamt deutlich von Kontinuitäten auch in der Totenkleidung über Jahrhunderte hinweg bis weit hinein in die islamische Zeit zeugen (vgl. ebd., 7–8).

54 Westermarck 1926, II, 443 berichtet, dass in Marokko Hinterbliebene mit den entsprechenden finanziellen Mitteln gerne Leichenwäscher engagierten, die *baraka* (s. u.) besaßen; vermutlich, damit der Segen auf den Verstorbenen ausstrahlte.

> In many cases an agate seal, with the name of the ‚Five' cut into it, is put under the tongue; or a coin bearing the same names, or a rosary of unbaked clay from Kerbala, is placed in the hand. A ring with the name of the ‚Fourteen' scratched or cut into it is put on a finger of the right hand, and a long prayer, which is called the *ahd námah* is forced into his hand to show that the deceased is one of Muhammad´s people.[55]

Tatsächlich wurde in Udegram, Pakistan, auf einem muslimischen Friedhof das Skelett eines Mannes gefunden (aus der Zeit zwischen dem Ende des 11. und dem Ende des 13. Jh.), der einen Rosenkranz aus Bergkristall in der Hand hielt und eine Amuletthülle aus Bronze um den Hals trug.[56] Der möglicherweise einmal vorhandene Inhalt der Hülle, d. h. wohl ein Papier- oder Tierhautamulett, war nicht erhalten. Zu Beginn des 20. Jh. beobachtete Westermarck in Marokko, dass dem Toten die verschriftlichten Antworten auf die Fragen der gefürchteten Todesengel gelegentlich unter den Kopf gelegt wurden.[57]

Neben genuin auf die Religion des Trägers verweisenden Artefakten waren auch Reliquien im weiteren Sinne oder Objekte, die verehrten religiösen Persönlichkeiten gehört haben, geeignete Grabamulette.[58] So sollen sich Zeitgenossen des Propheten Muḥammad gewünscht haben, dass ihnen ins Grab Fingernägel und Haare von diesem beigegeben werden.[59] Falls die oder der Tote schon zu Lebzeiten entsprechende Objekte besaß, wurden sie entsprechend beigegeben; aber auch wenn nicht, stellten z. B. im schiitischen Kontext Täfelchen, die aus Lehm vom Grab des Ḥusain in Kerbala oder dessen Umfeld bestanden, ein geeignetes Grabamulett dar.[60] Nicht alle Amulette mussten unmittelbar ins Grab gelegt werden; wie ein Beispiel aus Tansania aus dem 19. Jh. zeigt, wurden einige im Umfeld des Grabs, also oberhalb der Erde angebracht.[61] Zwar liegt hier nahe, anzunehmen, dass nicht das Grab mit diesen geschützt werden sollte, sondern im Gegenteil, Besucher intendierten von der Heiligkeit des Grabes zu profitieren und ihre Wünsche in dessen Nähe fixierten, jedoch sollte auch die Möglichkeit, dass solche für alle sichtbaren Wunschbänder (Fetzenopfer), in Kombination mit Gebeten für den Verblichenen, auf das Grab zurückwirken sollten, nicht ausgeschlossen werden.

Es bestand auch die Option, Gräber auf andere Weise für die Lebenden sichtbar zu schützen. Die auf Amuletten beliebten Namen der Siebenschläfer sind u. a. an der

55 Donaldson 1938, 72. Für erhaltene Siegelsteine mit den Namen „der 5" (Muḥammad, ʿAlī, Fāṭima, Ḥasan und Ḥusain) und „der Vierzehn" (Muḥammad, Fāṭima und die zwölf schiitischen Imame) vgl. z. B. Porter 2011, 151ff.
56 Bagnera 2011, 233.
57 Westermarck 1926, II, 465.
58 Zu Reliquien als Amulette s. u.
59 Grütter 1956, 180.
60 Donaldson 1938, 72.
61 Beschreibung von Kirk, zitiert nach Becker 2009, 419. Möglicherweise handelt es sich allerdings auch um spätere Opfergaben, s. u.

Wand eines koptischen Grabes in Nubien, das dem 8. Jh n. Chr. zugerechnet wird, belegt.[62] Muslimische Heiligengräber wurden gelegentlich mit den Abbildungen von Schlangen und Palmbäumen (als Lebenssymbole), Händen (gegen den Bösen Blick) und Hufeisen geschützt.[63] Auch Vorstellungen vom Paradies (und damit die Hoffnung, der Verstorbene möge in es eingehen) können ikonographisch evoziert werden.[64] Zudem fehlen in vielen, gerade royalen, Grabkomplexen Koranzitate nicht; in jenem des Großmoguls Akbar (reg. 1556–1605) in Agra sind sogar die 99 islamischen Gottesnamen (*al-asmāʾ al-ḥusnā*) in Marmor inskribiert.[65] Und die Inschriften zahlreicher Grabsteine (datierend von 850–1580) auf dem Friedhof von Kairouan beginnen mit einem Zitat aus Sure CXII,[66] die als besonders segensreich gilt. Auch die Bildprogramme christlicher Sarkophage und Katakomben, wie sie Dresken-Weiland detailliert für die Stadt Rom untersucht hat, vermitteln in verschiedenen Ausformungen die Hoffnungen auf ein jenseitiges Leben.[67]

Um sich im islamischen Kontext speziell vor den Grabesleiden zu schützen, konnten bereits zu Lebzeiten Vorkehrungen getroffen werden. Bestimmten Koranversen wurde die Kraft zugeschrieben, vor den Grabesleiden zu schützen. Zu diesen gehört Sure LXVII, *al-Mulk*: In dieser findet sich ein direkter Bezug zum Tod. So heißt es in Vers 2 „(Er) der den Tod und das Leben geschaffen hat, um euch (Menschen) auf die Probe zu stellen (und zu sehen) wer von euch am besten handelt. Er ist der, der mächtig ist und bereit zu vergeben" und in Vers 6 „Und diejenigen, die an ihren Herrn nicht glauben, haben (dereinst) die Strafe der Hölle zu erwarten ein schlimmes Ende!" In Vers 10 liest sich „Und sie sagen (weiter) Wenn wir (seinerzeit auf die Warnung) gehört hätten oder verständig gewesen wären, würden wir uns (jetzt) nicht unter den Insassen des Höllenbrandes befinden." Gleichzeitig wird in der Sure Gottes Allmacht angesprochen; z. B. in Vers 15: „Er ist es, der euch die Erde untertan (w. gefügig) gemacht hat. Geht auf ihrem Rücken (w. auf ihren Schultern) umher und eßt von dem, was er (euch) beschert hat! Und zu ihm führt (w. ist) (dereinst) die Auferweckung (von den Toten)".

Muḥammad selbst soll noch zu Lebzeiten Gott täglich im Gebet darum ersucht haben, die Grabesleiden nicht erfahren zu müssen. Der bislang älteste entdeckte islamische Grabstein, auf dem ein Koranzitat enthalten ist, birgt ein Zitat aus Vers 1 der

62 Seligmann 1914, 379. Allerdings wurde dieses später in eine Kirche umgewandelt, sodass nicht ganz klar ist, wann die Inschriften angebracht wurden, vgl. ebd., 382–383.
63 Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 23; Schienerl 1980, Tafel 2d.
64 Leisten 1998, 79–83.
65 Bhalla 2009, 108. Zu Inschriften in muslimischen Mausoleen (9.–12. Jh.) vgl. Leisten 1998, 83–96.
66 Zahlreiche Beispiele finden sich bei Roy/Poinssot 1950 (u. a. S. 104, 110, 113) und Sörries 2015, 36–37; siehe auch Rahim 2010, der die Inschriften einiger Grabsteine untersucht, die zwischen das 9. und 14. Jh. datieren. Auf ihnen sind u. a. Verse aus den Suren III und IX belegt. Zu arabischen Inschriften, die in literarischen Quellen (7.–18. Jh.) belegt sind, Schöller 2004, 315–573.
67 Dresken-Weiland 2010.

Sure *al-Mulk*.[68] Im Laufe des 8. Jh. scheint diese – neben anderen, wie *al-Baqara* – von Hinterbliebenen an den Gräbern gebetet worden zu sein, und das laute Rezitieren von Grabinschriften (mit Koranzitaten bzw. Gebeten) konnte die Grabesleiden des Dahingeschiedenen mildern.[69] Noch in weit später verfassten theologischen Schriften findet sich dann der Verweis darauf, dass die Sure *al-Mulk* gegen die Grabesleiden schütze.[70] Aber auch der für die Muslime wichtige Freitag spielt bei der Vermeidung der Grabesleiden eine Rolle: Wer in der Nacht auf einen Freitag oder an einem Freitag stirbt, muss keine Grabesleiden über sich ergehen lassen; Gleiches gilt für diejenigen, die in der Nacht zum Freitag regelmäßig die Sure *al-Fātiḥa* während des Ritualgebets rezitieren,[71] und auch für Märtyrer. Hinterbliebene konnten durch Almosengaben, Opferungen und die Errichtung religiöser Stiftungen im Namen des Verblichenen dessen Grabesleiden mildern.[72] In der islamischen Frühzeit wurden zudem Palmzweige auf manche Gräber gesteckt, welche die Grabesleiden entschärfen sollten.[73] Hier bricht sich die bereits erwähnte Vorstellung von der Trockenheit im Grabe Bahn. Der Durst scheint ein dominanter Aspekt der Grabesleiden zu sein; mit dem Saft der Palmzweige wird er gestillt.

Konkrete Hinweise auf Amulette für das Grab oder speziell gegen Grabesleiden finden sich im Koran und den Hadithen, die Amuletten bis auf einige Ausnahmen eher kritisch gegenüberstehen, nicht. Solche sind aber u. a. sogenannten Magiebüchern zu entnehmen, zu deren prominentesten Aḥmad ibn ʿAlī al-Būnīs (st. 1225) *Šams al-maʿārif al-kubrā* gehört. Dort behandelt der Autor die Grabesleiden unter anderem im Kontext von Gottes 99 schönen Namen und dem großen Gottesnamen (*al-ism al-aʿẓam*). Zu Letzterem bemerkt al-Būnī: „Schreibst du ihn auf und gibst ihn dem Verstorbenem ins Grab bei, so ist er von den Grabesleiden befreit".[74] Während hier also ein ‚klassisches' Amulett angesprochen ist, das wohl auf Papier, Metall oder Tierhaut geschrieben und dem Toten beigegeben werden konnte, so referiert eine

68 Der Grabstein gehört zum Grab der im Jahre 721 verstorbenen Fāṭima bint Ḥasan und wurde auf dem Friedhof in Assuan gefunden; vgl. Halevi 2007, 22–23.

69 Halevi 2007, 29, 31.
70 al-ʿĀmilī 1409, VI, 234.
71 Mağlisī 1423, LXXXVI, 271–272, 276, 277, 279, 325, 327; LXXXVII, 323.
72 Eklund 1941, 47.
73 Grütter 1956, 174–175. S. a. Halevi 2007, 228; Wellhausen 1897, 180 (er spricht von „Zweigen"). Laut Westermarck 1926, II, 458 wurden seinerzeit in Marokko Myrtenzweige und Palmblätter mancherorts auch *ins* Grab gelegt. Kriss und Kriss-Heinrich berichten, dass Gläubige bei der Besichtigung von Heiligengräbern gelegentlich Palmzweige darbringen, „von denen man dann auch wieder Teile mit sich nimmt, wenn sie durch längeren Aufenthalt in der Grabkapelle den Charakter eines Schutzmittels erlangt haben" (Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 61).
74 al-Būnī 1322, 119.

andere Stelle bei demselben Autor auf ein ungewöhnlicheres Beschreibmaterial. Dort geht es um den berühmten Thronvers (*āyat al-kursī*) (Sure II, 255):

> Gott (ist einer allein). Es gibt keinen Gott außer ihm. (Er ist) der Lebendige und Beständige. Ihn überkommt weder Ermüdung noch Schlaf. Ihm gehört (alles) was im Himmel und auf der Erde ist. Wer (von den himmlischen Wesen) könnte außer mit seiner Erlaubnis (am jüngsten Tag) bei ihm Fürsprache einlegen? Er weiß, was vor und was hinter ihnen liegt. Sie aber wissen nichts davon außer was er will. Sein Thron reicht weit über Himmel und Erde. Und es fällt ihm nicht schwer, sie (vor Schaden) zu bewahren. Er ist der Erhabene und Gewaltige.

Zu diesem äußert sich al-Būnī wie folgt:

> Schreibst du ihn an drei Stellen auf das Leichentuch (*kafan*) des Verstorbenen, d. h. auf den Kopf, die Körpermitte und sein Bein, dann wird er im Grab nicht leiden. Und zur Zeit der Befragung werden die Engel freundlich mit ihm sein, denn er [= der Thronvers] ist der größte Vers des Koran […].[75]

Noch heute wird z. B. in Iran oftmals der Thronvers (zumeist in Kombination mit dem Gebet *Ǧaušan-i kabīr*) auf das Leichentuch geschrieben (auch in Textilien eingewebte Verse sind bekannt);[76] zudem kann beim Gebet, das über dem Verstorbenen gesprochen wird, nach jedem Abschnitt ein Knoten in einen Faden gemacht werden; dieser Faden wird dem Verstorbenen ins Grab beigegeben. Auch der Brauch, das Leichentuch bzw. das letzte Kleid vielerorts aus einer ungeraden Anzahl an Stoffteilen zu fertigen, mag apotropäischen Zwecken geschuldet sein.[77] Grabinschriften, die darum bitten, die Grabesleiden des Verstorbenen zu mildern, waren ebenfalls weitverbreitet.[78]

Eine weitere Möglichkeit, die gemäß einigen (zwölfer-)schiitischen Quellen zum selben Zweck realisiert werden konnte, war die Gottesnamen inklusive des größten Gottesnamens mit Kampfer oder Moschus in eine Schale zu schreiben, die Schrift dann mit Wasser auszuwaschen und das Leichentuch des Verstorbenen mit diesem zu tränken. Dann würde Gott, so die Hoffnung, tausend Lichter in das Grab schicken, dieses also erhellen, und den Verstorbenen vor der Befragung durch Nakīr und Munkar sowie den Grabesleiden schützen; auch würden ihn 7000 Engel besuchen und ihm den Weg zum Himmel öffnen. Der Leser wird zudem instruiert, das genannte Gebet – wie bei al-Būnī – auf das Leichentuch zu schreiben.[79] Diese Praktik ist, wie

75 al-Būnī 1322, 286.
76 Vgl. Halevi 2007, 88.
77 Vgl. Westermarck 1926, II, 527.
78 Sörries 2015, 36 schreibt: „In Formulierungen wie *das Grab weit machen*, *die Dunkelheit erhellen* oder *die Erde leicht werden lassen* spiegeln sich schließlich die volkstümlichen Vorstellungen von den Grabstrafen […]“.
79 Maǧlisī 1412, 232–234; idem 1423, LXXVIII, 331, 332; XCI, 383, 400.

schon erwähnt, mancherorts noch in jüngster Zeit zu beobachten, wobei allerdings auch argumentiert wird, dass die Koranverse schlicht bezeugen sollen, dass der Tote ein Muslim ist.[80] Ein sehr spezielles Grabamulett wurde auf einem mamlukischen Friedhof gefunden: ein Straußenei, das mit Bitten an Gott beschriftet war, dem reisenden Sünder zu vergeben: „The humble sinner wrote this: he is in great need of the mercy of Allah".[81] Dabei scheint das Ei symbolisch einen engen Bezug zum Wunsch nach Wiedererweckung des Toten aufzuweisen.[82]

Auf völlig andere Weise sorgten im griechischsprachigen Kleinasien sowohl Juden und Christen als auch Andersgläubige für den Schutz ihrer Gräber, nämlich gut sichtbar.[83] In der Zeit vom 4. Jh. v. Chr. bis zum 4. Jh. n. Chr. beugte man mit einer Beschwörung der Götter auf Grabsteinen vor, damit niemand das Grab störe, oder ließ Verfluchungen gegen diejenigen anbringen, welche die Totenruhe behelligen sollten.[84] Die Täter werden dabei als gottlos (ἀσεβής oder ἱερόσυλος) oder Übeltäter (ἁμαρτωλός)[85] gegenüber den Göttern bezeichnet.[86] Die Strafe für einen potentiellen Grabschänder wurde entweder den Göttern überlassen oder explizit genannt.[87] Erbeten wurde ein grausamer oder frühzeitiger Tod des Grabschänders selbst oder seiner Angehörigen, Blindheit, unfruchtbares Land, Kinderlosigkeit oder sogar jenseitige Leiden, wenn der Grabschänder erst einmal selbst verstorben war.[88] Hierbei spielte also weniger die unmittelbare Präsenz wirkmächtiger Zukunftshoffnungen, Schutzsprüche oder dergleichen in der Nähe des Toten eine Rolle als eine für alle Welt sichtbare Drohung. Ohne Flüche kommen dagegen christliche Grabsteine aus, die mit hoffnungsvollen Zitaten aus der Heiligen Schrift versehen wurden.[89] Doch bereits seit dem Alten Reich konnten im antiken Ägypten Inschriften zum Schutz des Grabs mit Verfluchungen gegen die Täter erweitert werden.[90]

80 Donaldson 1938, 72.
81 Agius 2005, 369.
82 Agius 2005, 371. Straußeneier wurden in Ägypten und Syrien an Heiligengräbern auch als Votivgaben dargebracht; vgl. Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 88, 120, 123, 136, 229, 238 u. Abb. Nr. 69.
83 Strubbe 1991, 33, 35.
84 Strubbe 1991, 35, 38–40; Strubbe 1997, XIV–XV. In griechischen Gebieten außerhalb Kleinasiens war diese Art des Schutzes für Gräber nicht in Gebrauch, hatte aber im Vorderen Orient eine lange Tradition. Auch sabäische Grabinschriften konnten einen schützenden Fluch beinhalten; vgl. Stein 2011, 396–398. Katalog sämtlicher Verwünschungen gegen Grabschänder auf kleinasiatischen Grabsteinen bei Strubbe 1997.
85 Zur Interpretation dieses Wortes vgl. Strubbe 1991, 34.
86 Strubbe 1991, 33f.
87 Strubbe 1991, 35.
88 Vgl. Strubbe 1997, XVII–XIX.
89 Luijendijk 2011, 405.
90 Theis 2014, 448–450, 490–519. Leisten macht darauf aufmerksam, dass islamische Mausoleen gelegentlich dazu genutzt wurden, in unsicheren Zeiten Wertgegenstände darin zu verstecken; vgl. Leisten 1998, 64. Jedoch wussten Plünderer in der Regel davon und suchten dann gerade dort.

Auf doppelte Weise konnten Nägel wirken, die in etlichen Gräbern, besonders im westlichen Teil des Römischen Reiches, entdeckt wurden und denen eine apotropäische Funktion zugeschrieben wird. Von dieser Interpretation ausgeschlossen sind solche Nägel, die eindeutig zu einem inzwischen verrotteten Sarg oder Grabbeigaben gleichen Schicksals gehörten. Bei überdurchschnittlich großen Exemplaren, insbesondere in Aschenurnen, bis hin zur Unbrauchbarkeit verdrehten und solchen aus Glas und ähnlichem für profane Nägel ungeeignetem Material kann dies jedoch nicht der Fall gewesen sein.[91] Diese Nägel, die mit Absicht in die Bestattung gelangt sein müssen, konnten gleich zwei apotropäische Zwecke erfüllen: Sie konnten sowohl den Verstorbenen vor bösen Geistern schützen als auch die noch Lebenden vor dem ruhelosen Geist des jeweiligen Verstorbenen.[92] Dabei können beide Funktionen gleichzeitig erfüllt werden.[93] Identisches ist noch in jüngster Zeit in islamisch geprägten Kulturen zu beobachten, wo gelegentlich Eisen- oder Stahlstücke auf dem Körper des Verstorbenen platziert werden; in Marokko kann sogar ein Dolch oder eine Pflugschar, eine Sichel oder eine Schere den Leichnam beschweren.[94]

4 Zu Lebzeiten getragene Amulette als Grabbeigaben

Eine doppelte Funktion übernahmen in gewisser Weise auch solche Amulette, die, im Unterschied zu den oben behandelten, speziell für das Grab angefertigten, zuerst zu Lebzeiten ihres Besitzers zum Einsatz kamen, bevor sie ins Grab beigegeben wurden. Da es sich bei Amuletten um Artefakte handelte, die nach Benutzung nicht in falsche Hände geraten sollten, konnte das Beerdigen derselben mit dem Besitzer neben der physischen Zerstörung eine weitere Möglichkeit darstellen, eine Weiterverwendung zu verhindern.[95] Neben entsprechenden Beobachtungen, die für die jüngere Vergangenheit vor allem von ethnologischer Forschung geliefert werden, sowie ikonographischen Indizien machen uns vor allem Originalfunde auf sie aufmerksam. Dabei fällt es in der Regel schwer zu urteilen, ob es sich um speziell angefertigte Grabamulette oder um weiterverwendete Amulette aus Lebzeiten handelt.

91 Alfayé Villa 2010, 428f.
92 Zum Schutz von Lebenden mit Hilfe von Gräbern s. u.
93 Auch wenn nicht klar ist, ob die Nägel mit apotropäischem Zweck für Lebende nur in Gräber von Toten gelegt wurden, die klassischerweise als ruhelos galten – wozu gewaltsam und zu früh Gestorbene zählten –, fällt auf, dass unter den Gräbern mit Nägeln auffällig häufig Kleinkindbestattungen sind; Alfayé Villa 2010, 444–450.
94 Westermarck 1926, II, 451; Schienerl 1980, 490–491, 516.
95 Kiyanrad 2017, 297–298.

In Ägypten wurden seit prädynastischer Zeit als apotropäisch geltende Artefakte, wie diverse Anhänger, beispielsweise in Skarabäenform, oder Spiegel in Gräber beigegeben. Diesem Brauch blieb man treu, auch noch zu einer Zeit, als das Christentum bereits offizielle Religion des Imperium Romanum geworden war und sich die klassischen Amulette zusammen mit Kreuzen aus diversen Materialien in Gräbern fanden. Selbst in arabischer Zeit wurden all diese Artefakte noch beigegeben, wobei die Kreuze wie klassische Amulette auf dem Brustkorb der verstorbenen Christen platziert sein konnten.[96] Ihnen wurden teilweise ganze Abschriften biblischer Bücher mit ins Grab gegeben.[97] Im Falle christlicher Gräber geht Bollók davon aus, dass es ebenso wie bei paganen Bestattungen möglich war, dass sämtliche schützende Beigaben nicht nur der verstorbenen Seele nützen sollten, sondern auch den körperlichen Überresten.[98]

Eine durch Funde in Gräbern häufig belegte Amulettgruppe sind *lamellae*. Dies sind dünne Blättchen aus Gold, Silber, Bronze oder Kupfer, in die ein apotropäischer Text eingeritzt ist und die im gesamten Imperium Romanum verbreitet waren.[99] Exemplare aus Frankreich und Regensburg waren bei ihrer Entdeckung noch immer zusammengerollt in einer Amulettkapsel auf dem Brustkorb des Skeletts ihres Besitzers bzw. ihrer Besitzerin platziert.[100] Allerdings wurden sie nicht mit der Intention produziert, den Toten im Jenseits zu beschützen,[101] da die Texte zumeist für einen akuten Schutz im Leben formuliert waren. So sollten in Gräbern gefundene *lamellae* beispielsweise für Fruchtbarkeit oder Gesundheit sorgen oder Haus und Familie schützen.[102] Dass von denen, deren Fundkontext bekannt ist, die meisten in Gräbern entdeckt wurden, mag damit zusammenhängen, dass Edelmetalle außerhalb von solch verborgenen Aufbewahrungsorten auf Grund ihres Wertes gerne wiederverwendet wurden, folglich vermehrt in Gräbern verborgen die Jahrhunderte überdauern konnten. Trotzdem besteht die Möglichkeit von den *lamellae* und ihren Fundkontexten ausgehend, zu schlussfolgern, dass potentiell auch ein großer Teil der Papyrus-

---

96 Beispiele für Nekropolen, an denen sich die Schutzobjekte verschiedener Traditionen gemeinsam finden lassen, in Pleşa 2017. Zu Beigaben im frühen Byzanz vgl. Bollók 2013, 227f. und zu Kreuzanhängern als Amuletten vgl. Bollók 2013, 237f. Siehe auch Korsvoll 2018, bes. 155–159.

97 Luijendijk 2011, 404.

98 Bollók 2013, 239

99 Übersicht über die Fundorte bei Kotansky 1994, xxi–xxiii.

100 Kotansky 1994, Nr. 9, 12.

101 Zu Ausnahmen, die genauso vor dem Tod selbst und Gefahren im Jenseits bewahren sollten, vgl. Kotansky 1994, 95f. mit weiteren Verweisen.

102 Beispiele: Fruchtbarkeit: Kotansky 1994, Nr. 61; Gesundheit: ebd., Nr. 31, 45, 53, 56, 57, 59; Schutz eines Hauses und seiner Bewohner: ebd., Nr. 41. Kotansky 1994, 220 geht sogar davon aus, dass diese *lamella* im Haus aufgehängt war.

amulette, deren Herkunft in der Regel unbekannt ist, ihren verstorbenen Besitzern mit ins Grab gegeben wurde.[103]

Dass auch bei Erstverwendung profane Objekte als Amulette mit in Gräber gegeben wurden, zeigen einige großformatige Holztafeln des 5.–8. Jh. aus Ägypten, die mit unterschiedlichen Bibelzitaten beschrieben sind. Die Tafeln wurden ursprünglich als Schreibmaterial für Schulübungen oder andere profane Zwecke gebraucht, im Folgenden aber möglicherweise wegen ihres schutzbringenden, christlichen Inhalts zum Schutz von Gräbern weiterverwendet.[104]

In den klassischen islamischen Quellen sind Indizien für Grabbeigaben dagegen rar; ein einziger entsprechender Hinweis in den Hadithen mag das rote Stück Stoff (*qaṭīfa ḥamrāʾ*) bzw. Kleid (oder Teppich) sein, das dem islamischen Propheten ins Grab beigegeben worden sein soll, wobei jedoch völlig offenbleiben muss, welche Funktion dieses besaß;[105] ob die *qaṭīfa* „einfach in das Grab geworfen oder ob sie unter dem Propheten ausgebreitet wurde", ist nicht gesichert.[106] Während angezweifelt wird, dass die *qaṭīfa* als Amulett bzw. amulettisches Artefakt zu verstehen sei, so scheint dies jedoch in Fällen aus der Frühzeit des Islam deutlich zuzutreffen, in denen Menschen den Wunsch äußerten, dass ihnen nach ihrem Tode Dinge beigegeben werden, die sie schon zu Lebzeiten besaßen und vom Propheten geschenkt bekommen haben: etwa ein Halsband und einen Stab; möglicherweise sind auch beigegebene Korane als amulettisch zu verstehen.[107] Auch wurden den Menschen gerne andere Besitztümer, die von verehrten religiösen Persönlichkeiten stammten, ins Grab beigegeben; zum Beispiel ein Stück Stoff oder ein Haar derselben.[108] Heutzutage wird mancherorts gelegentlich auch der Gebetsteppich oder ein schon zu Lebzeiten benutzter Rosenkranz beigegeben. Schließlich lassen sich auch multifunktionale Amulette nachweisen, die gegen ein ganzes Sammelsurium von Leiden schützen sollen – von denen das Grab nur eines ist; ein solches Amulett konnte sicher gleichermaßen zu Lebzeiten als auch nach dem Tod getragen werden.[109]

Auch Münzen wurden ins Grab beigegeben, vornehmlich in den Mund des Toten; dieser in Iran alte Brauch wurde von den Arabern teilweise übernommen und war

103 Ausführlich dazu Willer 2015. Gemmen-Amulette verblieben dagegen wohl eher als Erbstück in Familienbesitz; Michel 2004, 232.

104 Zwei dieser sechs Tafeln stammen aus Gräbern in Qarāra. Ausführlich zu diesen Tafeln und ihren Verwendungszwecken vgl. Laura Willer, *Schutz im Ewigen Leben? Zu großformatigen Holztafeln als Amulette und Grabbeigaben* (in Vorbereitung).

105 Grütter 1956, 179 vermutet, dass das Stück Stoff „der Benutzung durch andere nach ihm entzogen werden" sollte; damit würde es in eine andere Kategorie fallen (s. u.). Zu den unterschiedlichen Überlieferungen über Muḥammads Totenkleid vgl. Halevi 2007, 85ff.

106 Grütter 1956, 180.

107 Grütter 1956, 180.

108 Donaldson 1938, 72.

109 Vgl. das von Schaefer 2006, 196–201 edierte Amulett, das sich im *Metropolitan Museum of Art* befindet (Mus.no. 1978.546.33). Das Grab wird in §35 erwähnt.

auch schon in der griechischen Antike üblich, damit der Tote die Fahrt über den Styx bezahlen konnte.[110] Auf eine andere Art gelangten Münzen in Gräber nahe des Sees Genezareth, die vornehmlich vom Ende des 5. Jh. bis zum Anfang des 8. Jh. angelegt wurden, also von byzantinischer bis in islamische Zeit hinein. Dass auch diese Münzen nicht wegen ihres materiellen oder nominellen Wertes in die Gräber gelangten, wird dadurch deutlich, dass sämtliche Exemplare durchbohrt sind, sodass sie als Kettenanhänger und somit als Amulett fungierten.[111] Insbesondere Exemplare mit Darstellungen von Jesus, Heiligen oder dem Kaiser galten als besonders wirksam.[112]

5 Hilfe aus dem Grab

Die Verehrung von herausragenden religiösen Persönlichkeiten machte auch mit dem Tod nicht Halt. Obwohl das Pilgern zu Gräbern (arab. *ziyāra*) im Islam umstritten ist, so war und ist es doch weitverbreitet – wie schon in das 9. Jh. datierende Bücher, sogenannte ‚Friedhofsführer'[113] zeigen. An Gräbern von verehrten Personen (oder auch den Gräbern ihrer Reliquien), denen die Kraft, Segen (arab. *baraka*) zu spenden, zugeschrieben wurde, bildete sich typischerweise eine Art ‚Amulettinfrastruktur' heraus. Dies bedeutet zum einen, dass dort z. B. Wünsche[114] und Gebete vorgetragen wurden; manchmal ließ man seine verschriftlichten Wünsche/Gebete oder Fetzen auch am Grab liegen oder band sie in seiner Nähe an und hoffte dergestalt auf Verwirklichung. Zudem konnten ‚ausgediente' Amulette auch an Heiligengräbern als Opfergabe rituell entsorgt werden.[115] Andererseits waren an solchen Gräbern auch Amulette und amulettische Artefakte erhältlich, die mit der *baraka* des Heiligen aufgeladen waren:

> The *baraka* is taken as a gift from the saint and may be collected in mundane objects—such as drinking water or pieces of clothing, dust from a container adjacent to the tomb, and ashes from a fire supposedly kindled by the saint—that are taken away by the visitors. Around the shrine, devotees sell and buy such things as prayer books, sacred images, prayer beads, and candles. Some of these objects are left in the shrine, while others circulate back into the community, now with the added value of their *baraka*.[116]

110 Wellhausen 1897, 180. Kotansky 1994, 114. Siehe auch oben Anm. 41.
111 Delougaz/Haines 1960, 50–52. Zu Münzen als Amulett vgl. Fulghum 2001.
112 Bollók 2013, 236.
113 Schöller 2004, 295–314.
114 „Durchaus katholischer Praxis vergleichbar haben die einzelnen Heiligen unterschiedliche Zuständigkeiten, mal für Rückenschmerzen, mal für Unfruchtbarkeit, und aus diesen und ähnlichen Anlässen bepilgert man ihre Gräber [...]"; Sörries 2015, 43.
115 Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 135.
116 McGregor 2016. Auch Stücke vom Sargtuch können begehrte Amulette sein, vgl. Sörries 2015, 50.

Schon christliche Märtyrergräber hatten sich zu Orten der Verehrung entwickelt, denen man nahe sein wollte. Dies führte im Laufe der Entwicklung, zuerst im Osten des Römischen Reiches, dazu, dass die Leichen der Heiligen nicht nur umgebettet, sondern auch in Stücke zerteilt wurden, um als verehrte Reliquien an möglichst vielen Orten gleichzeitig den Gläubigen Heil zu spenden.[117] Das Grab und der Leichnam eines schutzspendenden Heiligen war somit ironischerweise nicht vor Störungen sicher. Der private Besitz von Reliquien ersetzte das Tragen paganer Amulette zu Lebzeiten und später auch im Grab – nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Praxis, indem die Reliquien in Reliquiarschnallen oder –kapseln aufbewahrt wurden, die den Verstorbenen auf die Brust gelegt wurden.[118] Somit handelt es sich hierbei um Amulette, die schon zu Lebzeiten getragen wurden und nach dem Tod ins Grab mitgegeben wurden. Für ihre Träger war ihre fortwährende Präsenz bedeutend, im Gegensatz zur kurzfristigen Sichtbarkeit einer besuchten Reliquienstätte. Wer keine Körperreliquie erlangen konnte, dem war es abhängig vom Ort der Heiligenverehrung möglich Staub, Wasser oder Öl mit nach Hause zu nehmen. Teilweise ließ man selbst Öl durch ein Libationsreliquiar laufen, in dem das Öl mit den Knochen des Heiligen in Berührung kam.[119]

Im islamischen Kontext ist auch auf das birnenförmige, bei Kriss und Kriss-Heinrich beschriebene und abgebildete Amulett hinzuweisen, das aus Erde geformt ist, „die in Medina vom Grabe des Propheten weggenommen wird und die man zwecks besserer Haltbarkeit mit Stroh überklebt hat. Diese Erde wird dann mit heiligem Wasser vom Brunnen Zamzam gemischt und unter Umständen auch in das Blut des Opfertieres getaucht. Aus dieser Mischung wird eine kleine, strohüberklebte Birne von 3–4 cm Höhe hergestellt, welche als Amulett an einer Schnur getragen werden kann“.[120] Eine ähnliche Funktion besitzen auch Stofffetzen und Rosenkränze, die am Grab mit der *baraka* des Heiligen aufgeladen und dann nach Hause mitgenommen z. B. Krankheiten entgegenwirken konnten.[121]

Möglicherweise ebenfalls als Amulette sind schiitische Gebetssiegel (pers. *muhr-i namāz*) zu betrachten, die aus der Erde um die Gräber berühmter Persönlichkeiten hergestellt werden, z. B. des vierten Kalifen ʿAlī in Naǧaf.[122] Von Gebetssiegeln, die aus der Erde des Grabs von dessen Sohn Ḥusain in Kerbala bestehen, wurden

---

117 Kalinowski 2011, 11–15.
118 Kalinowski 2011, 19–21, 59–62.
119 Kalinowski 2011, 20f.
120 Kriss/Kriss-Heinrich 1962, 51 (und Abb. 53, Fig. 5). Interessanterweise konnten diese Amulette nach einer Weile an Wirkmacht verlieren – und mussten dann wieder ‚aufgeladen‘ werden, indem man sie für eine Weile wieder in der Nähe des Grabs befestigte; vgl. Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 39. Schöller beschreibt, dass die Grabeserde von wichtigen muslimischen Persönlichkeiten schon im 14. Jh. als Heilmittel für Augenleiden eingesetzt wurde; vgl. Schöller 2004, 89–90.
121 Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 39f. Selbst Gras, Wasser, Steine und Kehricht um das Grab werden mitgenommen und zur Heilung weiterverwendet; vgl. ebd., 48.
122 Vgl. Kriss/Kriss-Heinrich 1962, 51–52.

sogar bereits seit früher Zeit Fälschungen verkauft, d. h. solche, die tatsächlich nicht aus dieser Erde bestanden.[123] Die heute noch erhältlichen Exemplare müssen nicht mehr unbedingt aus der Erde nahe dem Grab in Kerbala bestehen – es reicht, dass sie aus Kerbala kommt (*turbat-i Karbalā*).[124] Erde von den Gräbern berühmter Persönlichkeiten konnte auch in Amuletthüllen verwahrt getragen werden.[125]

Manchmal waren an Gräbern auch Personen, Grabwächter, tätig, die wohl auch Anweisungen zur Anfertigung von Amuletten gaben, wie es sich in der modernen ägyptischen Belletristik spiegelt.[126] Tatsächlich ist aus dem Ägypten der 1. Hälfte des 20. Jhs. bekannt, dass zu Anlass des Todestags des schon genannten Ḥusain ein Brot gebacken wurde, das aus der Erde des Grabs von Aḥmad al-Badawī, dem Gründer eines großen Sufiordens, zubereitet, von Grabwächtern an unterschiedlichen Heiligengräbern gegen eine Spende ausgegeben und dann als „Amulett in der Tasche getragen" wurde.[127] Am Grabe Aḥmad al-Badawīs lässt sich zudem aufzeigen, dass die *baraka* selbst auf Tiere und von diesen wiederum auf Menschen übertragen werden kann. Dort wurde von einem Sufiorden nämlich ein Esel dazu dressiert, selbstständig zum Grab al-Badawīs zu gehen; die Anwesenden zupften ihm sodann Haare aus, die als Amulett mitgenommen wurden.[128] Ein ähnliches Beispiel aus der gleichen Zeit stammt aus dem Sudan; dort gab es ein Heiligengrab, das der Fruchtbarkeit von Frauen zuträglich sein sollte; die Frauen mussten sieben Donnerstagnächte lang mit ihrem Mann am Grab verbringen und erhielten dann vom Grabwächter ein Amulett; wurde ein Kind geboren, so bekam der Grabwächter eine Spende.[129]

Diese Amulette, bei denen ein Grab dazu verhalf noch Lebende vor Schaden zu bewahren, stehen damit im deutlichen Kontrast zu solchen, bei denen der Verstorbene geschützt werden sollte. Denn Erstere wirkten nicht wie Letztere es üblicherweise taten – nämlich verborgen vor den Augen der Lebenden durch ihre alleinige Präsenz –, sondern waren im Alltagsleben mehr oder minder deutlich sichtbar. Denn wenn sie dies vielleicht auch nicht in aller Öffentlichkeit waren, weil sie unterm Gewand getragen oder in einem Privatraum des Hauses aufbewahrt wurden, so wurde ihr Besitzer doch regelmäßig an die Amulette erinnert, wenn sein Blick auf sie fiel oder er ihre Präsenz auf seinem Körper spürte.

Andererseits konnten Amulette aus dem Grabkontext auch für schädliche Zwecke eingesetzt werden. In der griechisch-römischen Antike konnten Gräber und die Geister der in ihnen Begrabenen auch noch genutzt werden, um die Lebenden je nach

123 Vgl. Bosworth 1976, 14.
124 Zu den Gebetssiegeln aus der Erde heiliger schiitischer Städte siehe ausführlich Venzlaff 1995 und 1998. Vgl. auch Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 241.
125 Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 336; Kriss/Kriss-Heinrich 1962, 61.
126 So im Roman von *ʿAwdat ar-rūḥ* von Tawfik al-Hakim, besprochen bei Wielandt 1984, 247.
127 Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 54.
128 Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 72.
129 Kriss/Kriss-Heinrich 1960, 132.

ihrer Ansicht zu schützen, zu unterstützen, ihnen zu ihrem Recht oder ersehnten Wunsch zu verhelfen. *Defixiones*, auf Bleitafeln aufgeschriebene Flüche wurden, um ihre Wirkung zu entfalten, im Boden oder Wasser deponiert. Einer der bevorzugten unterirdischen Plätze für sie waren Gräber, insbesondere von zu jung oder gewaltsam Verstorbenen. Von ihren ruhelosen Seelen erhoffte man sich Hilfe, in der Form, dass sie die gewünschte Verfluchung durchführen oder sie den Göttern präsentieren sollten.[130] Auch wenn es sich bei den Flüchen um gegen andere gerichtete Schädigungen handelt, so sollten sie auf Seite des Akteurs ihm selbst doch immer zumindest zu seinem Willen verhelfen, wenn nicht sogar ihn vor (vermeintlichen) Anfeindungen schützen oder im Nachhinein zu seinem Recht verhelfen. Auf einer hethitischen Grabstele nutzt die Bestattete selbst ihr Grab, um denjenigen zu verfluchen, der ihren Nachkommen schaden wird.[131]

In ähnlicher Manier wurde in Marokko zu Beginn des 20. Jh., Westermarcks Beobachtungen zufolge, ein Stück eines Leichentuchs vergraben, das mit dem Namen desjenigen beschriftet war, der dem Wunsch des Auftragsgebers gemäß nicht heiraten sollte. Dieses Stück wurde dann zusammen mit einem fremden Toten bestattet.[132] Auf ähnliche Weise konnte ein Artefakt hergestellt werden, das den Ehemann daran hindern sollte, seine Frau zu betrügen; das Stück Leichentuch, in das ein Zettel (vermutlich mit Koranversen) eingewickelt wurde, musste zunächst unter dem Zelteingang vergraben werden; war der Ehemann darüber geschritten, konnte seine Frau es ausgraben, in ein Ziegenhorn stecken, und dieses dann im Grab eines Unbekannten bestatten.[133] Selbst Körperteile von Verstorbenen wurden als Amulette genutzt: so der kleine Finger von der rechten Hand des Toten, nämlich als Amulett für Diebe, die erhofften, mit dieser Hilfe nicht ertappt zu werden.[134]

6 Fazit

Wie anhand sämtlicher Beispiele zu sehen war, wurde in jeglichen antiken Kulturen des östlichen Mittelmeerraumes der Schutz sowohl des Grabraums als auch des in ihm ‚wohnenden' Toten für wesentlich erachtet. Wer sich nicht um seine verstorbenen Angehörigen kümmerte, dem stand auch kein eigenes Begräbnis zu, das nötig war, um ein Leben im Jenseits führen zu können.[135] Dementsprechend gibt auch ein Sohn in einem Brief aus dem 3. Jh. v. Chr. an, dass es ihm das wichtigste Anliegen

130 Vgl. Gager 1992, 18–20 und Kropp 2016, 75f., 92–94.
131 Klinger 2011, 75f. Da von Ur-Ur-Ur-Enkeln die Rede ist, muss sich der Fluch auch auf die Schädigung ungeborener Nachkommen beziehen.
132 Westermarck 1926, II, 555.
133 Westermarck 1926, II, 555–556.
134 Westermarck 1926, II, 556.
135 Kreuzsaler 2013, 50–53.

sei, seinen Vater nicht nur zu Lebzeiten, sondern auch nach dem Tod noch ehrenvoll zu beschützen.[136] Dass dieses Ziel über Zeit und Raum weitverbreitet war, zeigt sich exemplarisch auch in islamisch geprägten Kulturen.

Die einzelnen Objekte bzw. Objektgruppen verdeutlichen, dass sich der Schutz des Verstorbenen sowohl auf seine körperlichen Überreste bzw. seinen ‚Zwischenzustand' im Grab bezog als auch auf das Weiterleben des Toten im Jenseits – sei es bei Osiris, im Hades oder im Paradies. Dieser Schutz war sowohl wegen weltlicher Gefahren in Form von Grabräubern nötig als auch wegen der Gefahren und Prüfungen, die den Toten im Grab oder der jenseitigen Welt erwarteten. Erlangt wurde der Schutz, wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen, hauptsächlich durch Amulette unterschiedlicher Form und mit differierenden Funktionen. Bestattungen bezeugen, dass Amulette nicht nur von Lebenden als Schutz im Alltag getragen wurden. Sie konnten speziell für eine Anwendung im Grab mit entsprechender Aufschrift angefertigt werden oder das Apotropaion, das der Gestorbene zu Lebzeiten immer bei sich trug, wurde ihm ins Grab beigegeben. Möglicherweise war die Kette mit schützendem Anhänger schon seit Lebzeiten an seinem Hals befestigt und verblieb einfach dort. Eine andere Möglichkeit war, dem Verstorbenen Amulette schlicht auf den Körper zu legen, zumeist auf die Brust. Zu seinem eigenen Schutz im Leben konnte man auch Materialien anderer Gräber nutzen, insbesondere die von Heiligengräbern. Eine explizit gegen Feindliches gerichtete Variante des Grabschutzes war, Flüche und Drohungen schriftlich auszusprechen. Andererseits hatten Vorstellungen von Tod und dem Schicksal der Verstorbenen immer schon eine Art doppelten Boden; deshalb eigneten sich mit dem Tod in Berührung gekommene Materialien auch besonders zur Herstellung von Schadensamuletten.

Amulette in Gräbern, seien sie vorher bereits zu Lebzeiten benutzt worden oder nicht, stehen insofern im Kontrast zu denen tagtäglicher Anwendung, dass sie immer am selben Ort verbleiben, an einem sehr speziellen Ort, für den sie explizit ausgewählt wurden, wenn nicht sogar erst produziert. Dort waren sie zwar für den Toten sehr präsent und wirkten je nach Inhalt auf ihn bzw. auf alles, was ihm feindlich war, konnten in der Mehrzahl der Fälle jedoch nicht mehr von den Lebenden wahrgenommen werden.[137] Ausnahmen bilden nur Familiengrüfte und die ägyptischen Grabanlagen, zu denen die Priester zur Versorgung der Mumien Zugang hatten, und ggf. im Umfeld von Grabanlagen sichtbar angebrachte Amulette und Zeichnungen, seien sie primär für den Schutz des Verstorbenen oder den der Lebenden angefertigt. Im Falle eines Grabeinbruches kamen die Amulette, Symbole und Schutzsprüche den Grabschändern dergestalt zu Gesicht, auch wenn sie in diesem Moment offenbar ihre Wirkung verfehlt hatten. Die Anrufungen an übernatürliche Wesen oder eben den

136 P. Petr. II 13 (19).

137 Zur Zugänglichkeit und damit Sichtbarkeit von Psalm 90 in seiner Schutzfunktion vgl. Kraus, in diesem Band. Zur (restringierten) Sichtbarkeit von Grabbeigaben vgl. Augstein in diesem Band.

einen Gott sollten jedoch ihre Wirkung zu jeder Zeit vollführen. Denn „im Verständnis der Ägypter können Götter auch Verborgenes lesen.“[138]

Literaturverzeichnis

Agius, Dionisius Albertus (2005), „‚Leave your homeland in search of prosperity‘. The ostrich egg in a burial site at Quseir al-Qadim in the Mamlūk period“, in: Urbain Vermeulen u. Jo van Steenbergen (Hgg.), *Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamlūk eras. Bd. IV*, Leuven, 355–379.

al-ʿĀmilī, Muḥammad b. Ḥasan (1409), *Tafṣīl wasāʾil aš-šīʿat ilā taḥṣīl masāʾil aš-šarīʿat*, Qom.

al-ʿĀmilī, Muḥammad b. Ḥasan (1412), *Hidāyat al-umma ilā aḥkām al-āʾima*, Maschhad.

Alfayé Villa, Silvia (2010), „Nails for the Dead: A Polysemic Account of an Ancient Funerary Practice“, in: Richard L. Gordon u. Francisco Marco Simón (Hgg.), *Magical Practice in the Latin West. Papers from the International Conference Held at the University of Zaragoza, 30 Sept.–1 Oct. 2005*, Leiden/Boston, 427–456.

Arlt, Carolin (2011), *Deine Seele möge leben für immer und ewig. Die demotischen Mumienschilder im British Museum* (Studia Demotica 10), Leuven.

Bagnera, Alessandra (2011), „Islamic Udegram. Activities and new perspectives“, in: *Journal of Asian Civilizations* 34 (1), 224–241.

Becker, Felicitas (2009), „Islamic Reform and Historical Change in the Care of the Dead: Conflicts over Funerary Practice Among Tanzanian Muslims“, in: *Africa: The Journal of the International African Institute* 79 (3), 416–434.

Bernabé, Alberto/Jiménez San Cristóbal, Ana Isabel (2008), *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets* (Religions in the Graeco-Roman World 162), Leiden/Boston.

Bhalla, Ajit S. (2009), *Royal Tombs of India, 13th to 18th Century*, Ahmedabad.

Bollók, Ádám (2013), „*Apotropaion* and Burial in Early Byzantium: Some Preliminary Considerations“, in: Erika Juhász (Hg.), *Byzanz und das Abendland: Begegnungen zwischen Ost und West* (Bibliotheca Byzantina 1), 227–241.

Bosworth, Clifford Edmund (1976), *The Medieval Islamic Underworld: The Banū Sāsān in Arabic Society and Literature. Vol. II*, Leiden.

Bunce, Frederick W. (2004), *Islamic Tombs in India. The Iconography and Genesis of Their Design*, New Delhi.

al-Būnī, Aḥmad b. ʿAlī (1322), *Šams al-maʿārif al-kubrā*, Beirut.

Capart, J./Gardiner, A. H./van de Walle, B., „New Light on the Ramesside Tomb-Robberies“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 22 (2), 169–193.

Clark, Reg (2016), *Tomb Security in Ancient Egypt from the Predynastic to the Pyramid Age* (Archaeopress Egyptology 13), Oxford.

Decker, Doris (2013), *Frauen als Trägerinnen religiösen Wissens. Konzeptionen von Frauenbildern in frühislamischen Überlieferungen bis zum 9. Jahrhundert*, Stuttgart.

Delattre, Alain/Vanthieghem, Naïm (2015), „Un linceul copte-arabe inscrit de l’ancienne collection Michaelidès“, in: *Chronique d’Égypte* 90, 195–198.

Delougaz, Pinhas/Haines, Richard C. (1960), *A Byzantine Church at Khirbat al-Karak* (The University of Chicago Oriental Institute Publications 85), Chicago.

138 Arlt 2011, 227.

Donaldson, Bess Allen (1938), *The Wild Rue. A Study of Muhammadan Magic and Folklore in Iran*, London.
Dresken-Weiland, Jutta (2010), *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, Regensburg.
Eklund, Ragnar (1941), *Life between death and resurrection according to Islam*, Uppsala.
Faraone, Christopher A. (2010), „A Socratic Leaf Charm for Headache (*Charmides 155B–157C*), Orphic Gold Leaves, and the Ancient Greek Tradition of Leaf Amulets“, in: Jitse Dijkstra, Justin Kroesen u. Yme Kuiper (Hgg.), *Myths, Martyrs, and Modernity. Studies in the History of Religions in Honour of Jan N. Bremmer* (Numen Book Series 127), Leiden/Boston, 145–166.
Frembgen, Jürgen Wasim (2004), „The Scorpion in Muslim Folklore“, in: *Asian Folklore Studies* 63, 95–123.
Fulghum, Mary M. (2001), „Coins Used as Amulets in Late Antiquity“, in: Sulochana R. Asirvatham, Corinne Ondine Pache u. John Watrous (Hgg.), *Between Magic and Religion. Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society*, Lanham.
Gager, John G. (1992), *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, New York.
Galloway, Dalton (1922), „The Resurrection and Judgment in the Kor'an“, in: *The Muslim World* 12 (4), 348–372.
Gruber, Christiane (2016), „Curse Signs The Artful Rhetoric of Hell in Safavid Iran“, in: Christian Lange (Hg.), *Locating Hell in Islamic Traditions*, Leiden, 297–335.
Grütter, Irene (1956), „Arabische Bestattungsbräuche in frühislamischer Zeit“, in: *Der Islam* 32 (2), 168–194.
Halevi, Leor (2007), *Muhammad's Grave. Death Rites and the Making of Islamic Society*, New York.
Höveler-Müller, Michael (2007), *Das Gold der Horusfalken. Auf den Spuren altägyptischer Grabräuber*, Mainz.
Das Islamische Totenbuch (2002), *Das Islamische Totenbuch. Jenseitsvorstellungen des Islam* (Nach der Dresdner und Leipziger Handschrift. Neu herausgegeben von Helmut Werner), Bergisch Gladbach.
Jansen-Winkeln, Karl (1995), „Plünderung der Königsgräber des Neuen Reiches“, in: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 122, 62–78.
Kalinowski, Anja (2011), *Frühchristliche Reliquiare. Im Kontext von Kultstrategien, Heilserwartung und sozialer Selbstdarstellung* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend, Reihe B 32), Wiesbaden.
Kinberg, Leah (1986), „Interaction between This World and the Afterworld in Early Islamic Tradition“, in: *Oriens* 29/30, 285–308.
Kiyanrad, Sarah (2017), *Gesundheit und Glück für seinen Besitzer. Schrifttragende Amulette im islamzeitlichen Iran (bis 1258)*, Würzburg.
Klinger, Jörg (2011), „Texte der Hethiter“, in: Bernd Janowski u. Daniel Schwemer (Hgg.), *Grab-, Sarg-, Bau- und Votivinschriften* (Texte aus der Umwelt des Alten Testaments N.F. 6), 71–77.
Korsvoll, Nils (2018), „Official Teaching and Popular Practice. Are Church Opinions on Magic Reflected in the Surviving Amulets from the Early Middle Ages?“, in: Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis u. Laura Willer (Hgg.), *Bild und Schrift auf ‚magischen' Artefakten* (Materiale Textkulturen 19), Berlin/Boston, 149–163.
Kotansky, Roy (1994), *Greek Magical Amulets. The Inscribed Gold, Silver, Copper, and Bronze* Lamellae*, Part I: Published Texts of Known Provenance* (Papyrologica Coloniensia XXII/1), Opladen.
Kreuzsaler, Claudia (2013), „Tote ohne Begräbnis – Die Klage der Artemisia“, in: Angelika Zdiarsky (Hg.), *Wege zur Unsterblichkeit. Altägyptischer Totenkult und Jenseitsglaube* (Nilus 20), Wien.
Kriss, Rudolf/Kriss-Heinrich, Hubert (1960), *Volksglaube im Bereich des Islam. Band I: Wallfahrtswesen und Heiligenverehrung*, Wiesbaden.

Kriss, Rudolf/Kriss-Heinrich, Hubert (1962), *Volksglaube im Bereich des Islam. Band II: Amulette, Zauberformeln und Beschwörungen*, Wiesbaden.
Kropp, Amina (2016), „‚… Dann trag das Bleitäfelchen weg ans Grab eines vorzeitig Verstorbenen'. Antike Fluchtafeln als Textträger und Ritualobjekte", in: Annette Kehnel u. Diamantís Panagiotópoulos (Hgg.), *Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften* (Materiale Textkulturen 6), Berlin/Boston/München, 73–102.
Lange, Christian (2011), „Barzakh", in: *Encyclopaedia of Islam³*, hgg. von Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, Everett Rowson (http://dx.doi.org.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/10.1163/1573-3912_ei3_COM_23704, Stand 21.04.2017).
Leisten, Thomas (1998), *Architektur für Tote. Bestattung in architektonischem Kontext in den Kernländern der islamischen Welt zwischen 3./9. und 6./12. Jahrhundert*, Berlin.
Luijendijk, AnneMarie (2011), „Jesus says: ‚There Is Nothing Buried That Will Not Be Raised'. A Late-Antique Shroud with Gospel of Thomas Logion 5 in Context", in: *Zeitschrift für antikes Christentum* 15, 389–410.
Mağlisī, Muḥammad Bāqir (1412), *Bīst va panğ risāla-yi fārsī*, hgg. von Mehdī Rejāʾī, Qom.
Mağlisī, Muḥammad Bāqir (1423), *Biḥār al-anvār*, Teheran.
Mannsbart, Agnes (2003), „Der Totenglaube der Ägypter", in: Harald Froschauer, Christian Gastgeber u. Hermann Harrauer (Hgg.), *Tod am Nil. Tod und Totenkult im antiken Ägypten* (Nilus 8), Wien, 1–12.
Marshall, Frederick H. (1911), *Catalogue of the Jewellery, Greek, Etruscan, and Roman in the Departments of Antiquities British Museum*, London.
McGregor, Richard J. (2016), „Grave visitation/worship", in: Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, Everett Rowson (Hgg.), *Encyclopaedia of Islam³* (http://dx.doi.org.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/10.1163/1573-3912_ei3_COM_27519, 2016, Stand 21.04.2017).
Meier, Fritz (1973), „Ein Profetenwort gegen die Totenbeweinung", in: *Der Islam* 50 (2), 207–229.
Meurer, Georg (2002), *Die Feinde des Königs in den Pyramidentexten* (Orbis Biblicus et Orientalis 189), Freiburg, Schweiz/Göttingen.
Michel, Simone (2004), *Die magischen Gemmen. Zu Bildern und Zauberformeln auf geschnittenen Steinen der Antike und Neuzeit* (Studien aus dem Warburg-Haus 7), Berlin.
Peet, T. Eric (1930), *The Great Tomb-Robberies of the Twentieth Egyptian Dynasty*, Oxford.
Pleşa, Alexandra D. (2017), „Religious Belief in Burial: Funerary Dress and Practice at the Late Antique and Early Islamic Cemeteries at Matmar and Mostagedda, Egypt (Late Fourth–Early Ninth Centuries CE)", in: *Ars Orientalis* 47, 18–42.
Porter, Venetia (2011), *Arabic and Persian Seals and Amulets in the British Museum*, London.
Preisendanz, Karl (1932), „Mumienamulett auf Papyrus", in: *Études de Papyrologie* 1, 19–22.
Preisendanz, Karl (1974), *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri. Bd. 2* (2. Aufl.), hg. von Albert Henrichs, Stuttgart.
Quaegebeur, Jan (1978), „Mummy Labels: an Orientation", in: E. Boswinkel u. P. W. Pestman, *Textes grecs, démotiques et bilingues (P. L. Bat. 19)* (Papyrologica Lugduno-Batava 19), Leiden, 232–259.
Rahim, Mohamed (2010), „Arabische Grabinschriften aus dem Nahen Osten", in: Jürgen Wasim Frembgen (Hg.), *Die Aura des Alif. Schriftkunst im Islam*, München/Berlin/London/New York, 149–159.
Rebstock, Ulrich (2002), „Das ‚Grabesleben'. Eine islamische Konstruktion zwischen Himmel und Hölle", in: Rainer Brunner (Hg.), *Islamstudien ohne Ende: Festschrift für Werner Ende zum 65. Geburtstag*, Würzburg, 371–382.
Roy, Bernard/Poinssot, Paule (1950), *Inscriptions arabes de Kairouan*, Paris.
Schaefer, Karl R. (2006), *Enigmatic Charms. Medieval Arabic Block Printed Amulets in American and European Libraries and Museums*, Leiden/Boston.

Schienerl, Peter W. (1980), „Eisen als Kampfmittel gegen Dämonen. Manifestationen des Glaubens an seine magische Kraft im islamischen Amulettwesen“, in: *Anthropos* 75 (3–4), 486–522.
Schöller, Marco (2004), *The Living and the Dead in Islam. Studies in Arabic Epitaphs II: Epitaphs in Context*, Wiesbaden.
Seligmann, Siegfried (1914), „Das Siebenschläfer-Amulett. (Mit einem Beitrage von Erich Graefe.) Mit 7 Abbildungen“, in: *Der Islam* 5 (4), 370–388.
O‘Shaughnessy, Thomas (1969), *Muhammad‘s Thought on Death. A Thematic Study of the Qur‘anic Data*, Leiden.
Smith, Jane Idleman/Haddad, Yvonne Yazbeck (1981), *The Islamic Understanding of Death and Resurrection*, New York.
Sörries, Reiner (2015), *Von Mekka nach Berlin. Archäologie und Kulturgeschichte des islamischen Friedhofs*, Wiesbaden.
Stauffer, Annemarie (1996), *Spätantike, frühchristliche und islamische Textilien aus Ägypten*, Bern.
Stein, Peter (2011), „Altsüdarabische Grabinschriften“, in: Bernd Janowski u. Daniel Schwemer (Hgg.), *Grab-, Sarg-, Bau- und Votivinschriften* (Texte aus der Umwelt des Alten Testaments N.F. 6), 387–402.
Strubbe, Johan H. M. (1991), „‚Cursed be he that moves my bones‘“, in: Christopher A. Faraone u. Dirk Obbink (Hgg.), *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, New York/Oxford, 33–59.
Strubbe, Johan H. M. (Hg.) (1997), ΑΡΑΙ ΕΠΙΤΥΜΒΙΟΙ. *Imprecations Against Desecrators of the Grave in the Greek Epitaphs of Asia Minor. A Catalogue* (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien 52), Bonn.
Tesei, Tommaso (2016), „The barzakh and the Intermediate State of the Dead in the Quran“, in: Christian Lange (Hg.), *Locating Hell in Islamic Traditions*, Leiden, 31–55.
Theis, Christoffer (2011), *Deine Seele zum Himmel, dein Leichnam zur Erde. Zur idealtypischen Rekonstruktion eines altägyptischen Bestattungsrituals* (Studien zur Altägyptischen Kultur, Beihefte 12), Hamburg.
Theis, Christoffer (2014), *Magie und Raum. Der magische Schutz ausgewählter Räume im alten Ägypten nebst einem Vergleich zu angrenzenden Kulturbereichen* (Orientalische Religionen in der Antike 13), Tübingen.
Torallas Tovar, Sofía (2013), „Egyptian Burial Practices in Late Antiquity: the Case of Christian Mummy Labels“, in: Sofía Torallas Tovar u. Juan Pedro Monferrer-Sala (Hgg.), *Cultures in Contact. Transfer of Knowledge in the Mediterranean Context* (Syro-Arabica 1), Córdoba, 13–24.
Venzlaff, Helga (1995), „Mohr-e Namāz: Das schiitische Gebetssiegel“, in: *Die Welt des Islams* 35 (2), 250–275.
Venzlaff, Helga (1998), „Gebetssiegel und Gebetstuch aus Qum“, in: *Die Welt des Islams* 39 (2), 218–230.
Vleeming, Sven P. (2011), *Demotic and Greek-Demotic Mummy Labels. And Other Short Texts Gathered from Many Publications* (Studia Demotica 9), Leuven.
Wellhausen, Julius (1879), *Reste arabischen Heidentums*, Berlin.
Westermarck, Edward (1926), *Ritual and Belief in Morocco. 2 Vols.*, London.
Wielandt, Rotraut (1984), „Die Bewertung islamischen Volksglaubens in ägyptischer Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts“, in: *Die Welt des Islams* XXIII–XXIV, 244–258.
Willer, Laura (2015), *„Beschreib es und trag es versteckt.“ Sogenannt magische Papyrusamulette aus dem römischen Ägypten in der Praxis – Ihre Herstellung und Handhabung* (Diss. Heidelberg).

Thomas J. Kraus

Archäologische Artefakte mit griechischem Psalm 90 in apotropäischer Funktion

1 Hinführung und Problemaufriss

In Europa ist Ray Lewis nahezu unbekannt, in den USA eine Legende. Jedenfalls ist er das für alle jene, die sich für American Football begeistern. Seine Lebensgeschichte hat alles, was eine mitreißende Verfilmung verlangen würde: Hoch talentiert und entschlossen, zwischenzeitlich unter Mordanklage, geläutert und bekehrt, zweimaliger Super Bowl-Sieger, Mentor und Idol junger Spieler und Abtritt von der großen Bühne des Profi-Sports am Tag seines größten Erfolgs.[1] Am dritten Februar 2013 endet seine siebzehnjährige Karriere. Siebzehn Jahre spielte er immer nur für den einen Club, seine Baltimore Ravens, und immer nur auf derselben Defensivposition des Middle Linbackers. An jenem dritten Februar lief er in den Mercedes-Benz-Superdome in New Orleans ein, mit goldenen Stollenschuhen: Außen im Zehenbereich war in stahlblau die Aufschrift ‚Psalms 91' zu lesen.[2] Nach dem Sieg gegen die San Francisco 49ers in einem engen, mitreißenden Match läuft er eine Ehrenrunde und gibt Interviews. Er trägt ein schwarzes T-Shirt mit goldenen Lettern darauf, wieder mit ‚Psalms 91'. Dieses T-Shirt trug er bereits bei seinem allerletzten Heimspiel in Baltimore, wo es daraufhin in den Medien Aufmerksamkeit erregte. In Blogs und Kommentaren fragten sich viele, was es mit diesem Psalm auf sich hat und was Lewis damit mitzuteilen gedenkt. Entsprechend gingen *Los Angeles Times* und *New York Times* im Januar 2013 auf Shirt und Botschaft ein, verwiesen gar kurz auf Inhalt und Aussage des Psalms und druckten diesen zudem ab, damit sich die Leserschaft selbst ein Bild davon machen konnte.[3] Lewis selbst äußerte sich zu diesem Psalm wie folgt:[4]

> For me, through the ups and downs, the roller coasters of 17 years, you have to find a safe place [...]. You have to find that place that is very quiet in your head, and anytime I read it, anytime I come across it, my Bible, the first Scripture in there is Psalms 91.

---

1 Dies lässt sich sicherlich so behaupten, obgleich er bereits 2001 in Tampa den Super Bowl XXXV gewann.

2 Einen Tag vor dem Endspiel findet sich eine enthusiastische Beschreibung der Sportschuhe im Internet von Juska 2013.

3 Vgl. Schilken 2013 mit einer englischen Fassung des Psalms; Mills 2013. Die Popularität und das Interesse an diesem Psalm vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika belegen belletristisch und plakativ ausgerichtete Veröffentlichungen wie z. B. Ruth 2007, deren Buch auch als „Military Edition", „for Youth" und „Workbook" erhältlich ist; Copeland 2012; Maples 2014.

4 Mills 2013.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-006

Dieser „sichere Ort“, den Lewis in Psalm 91 zu finden glaubt, wurde dadurch auch noch all jenen Menschen zugänglich gemacht, die allenfalls von den Aufdrucken „Psalms 91“ gehört oder diese auf Fotos gesehen hatten und damit nicht wirklich etwas anfangen konnten. Denn bereits die bloße Präsenz und Sichtbarkeit der Aufdrucke auf den Schuhen und dem T-Shirt – zigmal live verbreitet über Fernsehkanäle und die Anzeigetafeln im Stadion – konnte von jenen gedeutet und in ihrer Aussage identifiziert werden, die wussten, um was es sich bei „Psalms 91“ – möglicherweise sogar in Bezug auf Ray Lewis – handelte. Neben diesen *Insidern*, sogenannten Wissenden um und über Psalm 91, waren dann also auch die eigentlichen *Outsider* und Interessierten durch die Medien in Kenntnis gesetzt.

Ortswechsel, Zeitreise: Russland in den Wirren der Oktoberrevolution und des anschließenden Bürgerkriegs, irgendwann zwischen 1917 und 1920. Der Arzt Juri Shiwago trifft mit einer Gruppe Rotarmisten auf eine Einheit junger Weißarmisten. Das Scharmützel ist nur kurz und für die Kadetten verheerend. Shiwago fällt die Aufgabe zu, nach Verwundeten zu suchen, um diese zu verarzten. Zweimal findet Shiwago ein Amulett mit einem Stück Papier, auf dem sich ebenjener Psalm 91 findet. Den Telefonisten der Roten konnte das Amulett in kirchenslawischer Fassung nicht retten, doch ein Kadett der Weißen überlebt, weil die Kugel durch das Amulett in russischer Sprache abgehalten wurde. Boris Pasternaks Erzähler erläutert die Szene um Psalm 91 näher, dessen Beliebtheit und Gebrauch in der breiten Bevölkerung sowie dessen angenommene Schutzfunktion, auch dessen Unterschiede in der von Shiwago gefundenen russischen und kirchenslawischen Fassung. Unsichtbar, unter der Uniform getragen, ist das Amulett stets dort präsent, wo sich auch der Besitzer befindet. Seine Bedeutung erschließt der Autor seiner Leserschaft durch einen Erzähler, so dass auch der Nichteingeweihte versteht, was hier vor sich gegangen sein mag.[5]

Diese beiden Episoden aus der Welt des Sports und der Weltliteratur verdeutlichen bereits das Wesentliche und die Zielsetzung der vorliegenden Darstellungen:

a) Die Beliebtheit und Bezeugung des Psalms (als Psalm 91 im hebräischen, sogenannten masoretischen Text gezählt [= fortan Psalm 91^{MT}] und vor allem dann als Psalm 90 in der griechischen Übersetzung der Septuaginta [= fortan als Psalm 90^{LXX}]) in apotropäischer Funktion in der Spätantike wird im Überblick dargeboten. Denn insgesamt hat sich zu diesen beiden Beispielen nichts Wesentliches zwischen damals und heute verändert.
b) Gleichzeitig kommt es dadurch zu einem Nachweis von Psalm 90^{LXX} als populärstem und am besten bezeugten Text der Bibel.
c) (a) und (b) äußern sich in unterschiedlicher Form und Materialität, wodurch sich wiederum bestimmte Verwendungs- und Anwendungszwecke/-bereiche ergeben.
d) Die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie die Präsenz von Text (und natürlich zugeordneten ikonographischen, symbolischen, zeichenhaften u. a. Elementen)

5 Hierzu Pasternak 1992, 458–459.

spielen eine besondere Rolle für die angenommene Wirksamkeit, das Verständnis und die Vorstellung bei den Menschen der (späten) Antike wie auch heute noch.

e) Gerade (d) erfährt anhand von zwei ausgewählten Beispielen aus bestimmten Kategorien archäologischer Objekte mit Psalm 90^{LXX} bzw. Versen oder einzelnen Worten aus diesem eine ausführliche Demonstration.

2 Griechischer Psalm 90 in apotropäischer Funktion im Überblick

Werden Menschen nach den bekanntesten und populärsten Bibeltexten gefragt, so nennen die meisten – sofern sie überhaupt etwas mit der Bibel in Verbindung bringen können – meist und sofort das Vaterunser, die Zehn Gebote, das Schma Jisrael (Deuteronomium 6,4-9), Psalm 23 („Der Herr ist mein Hirte“), Johannes 3,16 („Denn Gott liebte die Welt so sehr […]”), irgendetwas aus der Bergpredigt oder aus der Offenbarung bzw. Apokalypse des Johannes. Dass aber ein einzelner Psalm, sowohl in seiner hebräischen Form (Psalm 91^{MT}) und noch vielmehr in der griechischen der durch archäologische Artefakte am besten bezeugte und populärste Bibeltext ist, wird viele überraschen. Vollständig oder nur in einzelnen Versen bzw. einfach den Anfangsworten findet sich der Psalm auf Wandinschriften, in Gräbern und Grabkammern, auf Medaillons und Anhängern, Armbändern, Ringen, Holztäfelchen, Sarkophagen und Papyrus- und Pergamentstücken.[6] Die überwiegende Mehrheit dieser Objekte stammt aus der Spätantike, mit einer momentan für das vierte bis sechste Jahrhundert zu veranschlagenden Präferenz. Diese Popularität und die konkrete Verwendung für Übelabwehr und Schutz gegen alle Arten von Bösem war bereits für den hebräischen Psalm vorgezeichnet, denkt man an die Miniaturrolle 11Q11 aus Qumran mit drei ansonsten unbekannten Hymnen und einer Fassung des Psalms. Andere archäologische Zeugnisse (z. B. magische Schalen/Zauberschalen und Fragmente aus der Kairoer Genizah) oder aber auch konkrete Ausweise für die entsprechende apotropäische Verwendung des Psalms im Talmud, den Targumim und Midraschim und etwa dem *Sefer Shimmush Tehillim* aus dem elften Jahrhundert, *Dem Buch des magischen Gebrauchs der Psalmen*, das sicher auf einer langen Vorgeschichte und alte Traditionen beruht, zeigen, dass auch das Judentum dem apotropäischen Gebrauch des Psalms aufgeschlossen gegenüberstand.[7] So belegt die rabbinische Tradition, dass der Psalm – zusammen mit anderen Texten – bei Prozessionen gesungen wurde und

6 Vgl. beispielsweise den Überblick an Objekten in Kraus 2005, 39–73. Ferner zu Armbändern Kraus 2005/2006, 114–27 und Tafeln 2–3 und zu einzelnen Objekten aus den genannten Kategorien Kraus 2014, 825–838.

7 Vgl. Rebiger 2003.

sogar offiziell rezitiert werden sollte.[8] Demnach überrascht es nicht, dass auch die Christen der ersten Jahrhunderte diese Konventionen und Rituale fortführten, vielmehr noch erweiterten und entsprechend ihrer sozio-kulturellen Umgebung und Beeinflussung anpassten. Denn auch inhaltlich war der Psalm bestens geeignet vor allen Arten von Übel zu bewahren.[9] Begünstigend wirkt sich aus, dass zwei Verse des Psalms auch im Neuen Testament zitiert werden, nämlich im Kontext der Versuchungsgeschichte Jesu durch den *Diabolos*, der selbst letztendlich mit Hilfe eines Schriftzitats Jesus endlich überreden will, seiner Versuchung nachzugeben (Lukas 4,10-11; Matthäus 4,6). Ergo weckte der Psalm bei den frühchristlichen Schriftstellern alsbald Aufmerksamkeit, sowohl in deren Kommentierungen zu den Evangelien als auch nochmals in Kommentaren zu den Psalmen.[10] Damit ist die Beliebtheit und Verwendung des Psalms für diverse Zwecke vorprogrammiert, insbesondere für apotropäische Zwecke, da der Psalm inhaltlich eben genau diese Dimensionen und den Hoffnungsaspekt ausdrückt. Darüber trifft das alles in den für den vorliegenden Kontext besonders relevanten Gebieten Ägyptens, Syriens und Palästinas, aber auch in anderen Grenzregionen des römischen Reichs auf eine Welt voller diverser und diffus erscheinender religiöser Vorstellungen, in die gerade auch die apotropäische Funktion des Psalms sehr gut passt.[11] Leider wird das auch heute noch nur selten innerhalb der Theologie wahrgenommen und wenn, dann allenfalls als spezielles und besonderes Phänomen,[12] dessen theologische und sozio-kulturelle Komponente jedoch kaum Berücksichtigung findet. Womöglich rührt dies daher, dass unter Theologen ein gewisses Unbehagen gegen alle Formen von – auch offizieller – Magie und Synkretismus vorherrscht.[13]

3 Typologie der archäologische Objekte mit Psalm 90^{LXX}

Natürlich ist die vor Jahren von mir erstellte, private und unveröffentlichte *Database* von archäologischen Objekten mit Psalm 90^{LXX} mittlerweile überholt, erscheinen immer neue Editionen weiterer Zeugnisse mit diesem Psalm bzw. gelangen mir immer wieder weitere Informationen über Objekte zur Kenntnis.[14] Darüber hinaus wird zu

8 So etwa als *Lied für die Geschlagenen* (yShab 6,2,8b), *Lied gegen die Dämonen* (yEr 10,11,26c) und *Lied gegen Plagen(geister)* (bSchevu 15b).
9 Vgl. Kraus 2005, 42–45.
10 Vgl. Kraus 2005, 42–45; Breed 2014, 298–302.
11 So kürzlich auch Breed 2014, 302–303.
12 Vgl. Sanzo 2014, 106–120 für Ps 90^{LXX}.
13 Vgl. Kraus 2014, 826–827.
14 Vgl. Kraus 2005, 47–59.

klären sein, wie mit Artefakten mit Text in anderen Sprachen (z. B. Syrisch, Koptisch und Lateinisch) zu verfahren sein wird.[15] Dennoch bedarf auch ein vorläufiger und unvollständiger Datenbestand einer gewissen Strukturierung, die durch die folgende vorläufige Typologisierung erreicht wird:Auf Manuskripten[16] findet sich der gesamte Psalm oder nur Verse aus diesem, teilweise auch mit anderen Texten kompiliert. Die Popularität des Psalms ist durch seine relativ verlässliche Bezeugung auf Handschriftenfragmenten belegt.[17] Oftmals wurde das Papyrusstück mehrfach gefaltet, so dass ein kleines Päckchen entstand, das in einer Kapsel oder einem anderen Behältnis mitgeführt und/oder umgehängt werden konnte. Entsprechend verhält es sich mit *P.Duk.inv. 778*, das entsprechend der Angaben der Herausgeber achtmal vertikal und einmal horizontal gefaltet war und auf einer Seite das Vaterunser mit Doxologie und auf der anderen unseren Psalm und die Überschrift des folgenden Psalms im Buch der Psalmen bewahrt. Auf beiden Seiten finden sich noch Kreuze, so dass die christliche Zuordnung gesichert ist. Das kleine Päckchen konnte damit problemlos mitgeführt werden, war also stets präsent, und deshalb wirksam, um vor Unheil zu schützen.[18] Diese apotropäische Funktion hing aber nicht von der Sichtbarkeit und Identifizierbarkeit des Psalms selbst ab. Sicherlich war die Kapsel oder das Medaillon für andere sichtbar, der konkrete Inhalt jedoch nicht. Allerdings dürfte auch die Unsichtbarkeit keine wirkliche Rolle für die angenommene Wirksamkeit gespielt haben, diente das Behältnis dazu, das Papyrusstück zu schützen und gleichzeitig leichter mitführen zu können.

Einen weiteren Typus stellen die sogenannten *Βους-Täfelchen* dar.[19] Von den bekannten Täfelchen mit der Buchstabenfolge *βους* weisen drei den ägyptischen magischen Namen *Βαιχωωωχ* oder *Βαιχωωχ*, eine dreifach mächtige Gottheit (vgl. *Pistis Sophia* 137 und 147), drei weitere den Anfang von Psalm 90[LXX] auf. Der wirkliche konkrete Zweck dieser Täfelchen ist nach wie vor eine Angelegenheit für Spekulationen. So wurde *βους* mit der Dekangottheit *Βως* gleichgesetzt, was aber aus linguistischen Überlegungen heraus problematisch erscheint.[20] Dienten die Tafeln

15 Vgl. Kraus 2009, 139 und 140 Anm. 14. Zudem stellt ein großes Problem dar, dass manche Objekte sich heute – vermutlich – in Gebieten befinden, für die der Zutritt aufgrund gewalttätiger Konflikte unmöglich scheint, bzw. dass Objekte eben so auch zerstört werden oder verloren gehen.

16 Wie in der Papyrologie üblich findet der Begriff ‚Papyrus' auch für Manuskripte/Fragmente Verwendung, die aus anderem Material sind (z. B. Pergament, Holz, Blei oder Silber), da eine entsprechende Inventarisierung in Sammlungen mit ‚P.' (= Papyrus) stattfindet. Vgl. Kraus 2007, 13–24.

17 Kraus 2005, 49–52, verweist auf einundzwanzig Papyri. Ferner La'da/Papathomas 2004, 107–113; Kraus 2013, 148–153; Sanzo 2014, 106–120.

18 Vgl. La'da/Papathomas 2004, 93–113; Kraus 2006a, 243–245; Kraus 2013, 148–149.

19 Vgl. Nachtergael, 2002, 93–101; Kraus 2008, 479–491.

20 An dieser Stelle danke ich Joachim Friedrich Quack, Ägyptologisches Institut, Heidelberg, sehr für die Diskussionen und die Zusendung der relevanten Abschnitte seiner noch unveröffentlichten Habilitationsarbeit. Offensichtlich ist die Reduktion von βους zu βως oder βος nicht belegt.

zum Schutz *gegen* ebensolche bösen Mächte oder sollten die angeführten Namen und Worte den Schutz vor allem Übel unterstützen oder sogar herbeiführen? Oder steckt gleich ganz etwas anderes hinter diesen Täfelchen?

Es überrascht keineswegs, wenn sich gerade Psalmenverse auf *Türstürzen* finden. Vor allem Psalm 120,8^{LXX} war ganz besonders prädestiniert für diese Verwendung.[21] Doch auch Psalm 90^{LXX} mit seinen Wünschen nach Geleit, Schutz und Sicherheit war als Text ebenso geeignet. Die meisten der hier relevanten Türstürze wurden in Syrien entdeckt. Sie sind alle auf Griechisch beschriftet, stammen von verschiedenen Gebäuden und bewahrten neben Textlichem auch Kreuze, ein Rad oder eine sonnenähnliche Form und andere nicht-textliche Elemente. Natürlich waren die textlichen und bildhaften Elemente auf den Türstürzen für alle sichtbar angebracht, ihre Präsenz sollte das Haus und diejenigen, die da ein- und ausgingen, beschützen, was durch die Segenssprüche explizit zum Ausdruck kommt.[22]

In *Grabkammern* verhält sich die Angelegenheit etwas anders. Natürlich ist der Schutz- und Hoffnungscharakter des Psalms auch hier bestens geeignet. Allerdings stellt sich die Frage, an wen sich letztlich die Botschaft des Psalms dann richtet und in welcher Art und Weise dieser wirksam sein soll. In der Nekropole von Gabbari im Westen Alexandrias, die auch von Christen im vierten bis sechsten Jahrhundert genutzt wurde, befindet sich eine Grabkammer mit verschiedenen Inschriften in rotbräunlicher Tinte auf Stein. Diese Inschriften stehen an Wänden, Decken und in den loculi, den Grabkammern bzw. Grabnischen selbst. Eine dieser Nischen weist Psalm 90,1b^{LXX} zusammen mit Kreuzen und Akklamationen auf. Ein weiteres Zeugnis für einen solchen Gebrauch des Psalms ist eine Grabanlage in Kertsch auf der Krim in Südrussland, die wahrscheinlich heute nicht mehr existiert bzw. nunmehr unauffindbar ist.[23] Das relevante Grab wird auf das Jahr 491 datiert und beinhaltete viele *loculi*. In der Grabkammer selbst sowie den Nischen waren diverse Texte und Kreuze in roter Farbe aufgetragen. In einer Nische wurde der vollständige Psalm 90^{LXX} – noch dazu in einer mit heutigen kritischen Ausgaben übereinstimmenden Fassung – geschrieben und zwar in der Art, dass die erste Zeile auf der linken Wandseite begann, über die hintere und rechte Seite fortgeführt wurde und erst dann auf der linken Seite in Zeile zwei der Text fortgesetzt wurde. Es scheint die Inschrift, also Psalm 90^{LXX}, den Verstorbenen umgeben zu haben. Der Psalm mag hier, noch mehr als in der Grabkammer in Gabbari, den Toten schützend umfassen. Bei beiden Gräbern allerdings ist nach deren Verschluss für den Vorbeikommenden nichts von den Texten und weiteren Elementen sowie deren beabsichtigte Wirkung zu erkennen. Die Inschriften richten sich demnach an die Verstorbenen innerhalb der Gräber, vielleicht auch als apotropäische

21 Vgl. Kraus 2006b, 58–75.

22 Vgl. Kraus 2009, 140; Kraus 2014, 837.

23 Ich danke Antonio Enrico Felle, Università degli Studi di Bari, Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Tardo Antico, für Hinweise auf diese Inschrift. Vgl. auch Felle 2006, 206–209 (Nr. 438–443).

Macht für die Reise in das Jenseits oder Fortleben in einer anderen Welt, möglicherweise auch für die Zeit bis hin zur Auferstehung.[24] Sei das, wie es sei, die Präsenz der Inschrift ist entscheidend für deren unterstellte Wirksamkeit. Die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit unterscheidet zwischen Verstorbenen und/oder allen Arten von Übeln auf der einen und den Vorbeikommenden und Außenstehenden auf der anderen Seite.[25]

Zwei *Sarkophage* aus Me'eleyya/Meǧeleyya (Apamene) im oberen Syrien bewahrten den Anfang von Psalm 90^{LXX} außen auf einer Längsseite. *IGLS* IV 1488[26] ist vollständig erhalten und trägt eine vierzeilige Inschrift, die sich aus typischen Formeln und Phrasen zusammensetzt:

1 Ὁ [κατοικῶν ἐ]μ βοηθίᾳ τοῦ Ὑψίστου. Ἐλέ[ι]cό̔ν′ με κατὰ τὸ μέγα cου ἔλεοc
2 Εἶc θεὸc· [ὁ β]οητὸν τοῦ γράψαντ(οc) καὶ τοῦ ἀναγνό[c]κον(τοc)
3 Ἔτουc δοψ′ μνηὶ Περιτίου β′ ἐκατεστάθι τὸ μν[η]μ(εῖον)
4 ἰνδ(ικτίωνοc) α′

Wer in der Hilfe des Höchsten wohnt. Erlöse mich gemäß deiner großen Gnade.
[Es gibt nur] einen Gott, der dem hilft, der schrieb und der das liest.
Im Jahr 774, dem zweiten Peritios, wurde das Grab errichtet
in der ersten Indiktion.

1 l. ἐν; ἔλεος steht unter σου, weil die Zeile bereits voll war (Zeilenende); 3 ἐκατεστάθι mit doppeltem Augment, deshalb lies κατεστάθη.

Neben dem Anfang des Psalms kommt die weit verbreitete und populäre Εἷς θεός-Formel, d. h. die monotheistische „Ein-Gott-Formel“, in Anwendung sowie eine typische Wendung für die Angabe des Datums, die dann das Jahr 463 n. Chr. darstellt. Von besonderem Interesse ist aber die direkte Anrede von Schreiber und Leser des Texts, die unter Gottes Schutz (näher attribuiert als der „eine Gott“) stehen mögen. Dieser Segenswunsch mag sich auch auf die verstorbene Person beziehen, die im Sarkophag beigesetzt ist. Allenfalls implizit könnte die Inschrift eine Warnung für diejenigen darstellen, die im Begriff sind, den Sarkophag zu öffnen und zu plündern. Der „eine Gott“ ist hier zuständig, Sarkophag und auch Verstorbener stehen unter seinem Schutz. Die Inschrift weist auch eine Art Rad in der Mitte der Längsseite auf, deren acht Speichen ein Kreuz repräsentieren könnten. Wie dem auch sei, das Symbol – sei es Rad, Kreuz

---

24 Weitere Informationen zu den Inschriften besonders bei Felle 2006, 206–210 (Nr. 438–445). Ferner Kraus 2013, 146–147; Kraus 2014, 834–836.
25 Zu nennen sei hier beispielsweise noch eine Inschrift in einer Kellernische in Antinoopolis (el-Sheikh Ibada) in roter Farbe mit Psalm 90,11-13 und 120,7-8, einem Ensemble, das sich auch in Kertsch findet. Vgl. Felle 2006, 59–60 (Nr. 35).
26 Eine Zeichnung bietet Prentice 1908, 184 (Nr. 207).

oder Sonne – unterstützt die schützende und segnende Wirkung der Inschrift. Und auch die fragmentarische, vierzeilige Inschrift des zweiten Sarkophags, *IGLS* IV 1483 = *Waddington* 2654,[27] mit den Versen 9–10 des Psalms (τὸν ὕψιστον ἔθου καταφυγήν σου. Οὐ προσελεύσεται πρὸς σὲ κακά, καὶ μάστιξ οὐκ ἐγγιεῖ τῷ σκηνώματί σου – „den Höchsten hast du zu deiner Zuflucht gemacht. Zu dir wird Böses nicht hinkommen, und eine Geißel wird deinem Zelt nicht nahe kommen"), verweist zusammen mit dem Kreuzzeichen deutlich auf einen Segensspruch gegen böse Mächte und alles Übel, fungiert demnach wiederum apotropäisch.[28] Beide Sarkophage stellen also eine deutlich andere Ausrichtung hinsichtlich Sichtbarkeit und Präsenz des Textes (und des Symbols) dar als etwa die Inschriften in den beiden Grabkammern, da auch der Vorbeikommende sehen und lesen konnte, was das Grabmal als Ausstattung (nach außen hin) aufwies, und so angesprochen und womöglich ermahnt wurde.

Dass dann auch der Psalm im Umfeld von *Kirchen* bzw. *Kapellen* zu finden ist, liegt auf der Hand. Das Beispiel einer fragmentarischen Inschrift aus dem antiken Petra kann dies vor Augen führen. Aus der Umgebung einer Kirche und einer Begräbnisstätte stammen Fragmente einer Wandbeschriftung in roter Farbe auf Stein. Das meiste des Psalms 90^LXX^ kann auf den Steinfragmenten rekonstruiert werden. Wahrscheinlich stammen die Bruchstücke aus dem *pastophorion* einer Kirche, d. h. dem Arbeitsraum eines Priesters, der neben dem Heiligtum angebaut oder von diesem mit einer Mauer abgetrennt wurde. Aber warum sollte ein Priester, noch dazu in einer solchen Umgebung, besonderen Schutzes gegen Übel bedürfen? Handelt es sich ganz einfach um den für den Priester explizit zugesicherten Schutz Gottes, eben durch die sichtbare Präsenz des Texts dem Priester damit in diesem Raum stets in Erinnerung gerufen? Jedenfalls ist die Omnipräsenz böser Mächte in den Vorstellungen der Menschen der (Spät-)Antike gesichert, die auch hier mit hineinspielen könnte.[29]

In meiner Datenbank finden sich auch fünf *Ringe* mit den Eingangsworten von Psalm 90^LXX^. Ein Ring ist aus Silber, die anderen aus Bronze. Gerade die kleinen Medaillons der Ringe legen auch den Umfang des belegten Texts fest, so dass meist nur einige wenige Worte des Psalms dort Platz fanden. Nur ein Ring hat auch Text auf dem Band des Rings. Alle diese Ringe sind sichtbare Repräsentationen einer gewissen Einstellung und alle, die mit den Worten bzw. dem Text selbst vertraut waren, konnten die Botschaft dahinter sowie die Funktion des Texts problemlos identifizieren: Alle Formen des Übels sollten abgewehrt, der Träger/die Trägerin des Rings geschützt werden, etwa nach dem Motto ‚Ich werde von Gott beschützt, zumindest glaube ich ganz fest daran und beschwöre dies'. Allerdings sei auch die Frage erlaubt, ob wirklich die Identifizierung der Buchstaben und der Wörter selbst im Vordergrund gestanden hat.[30] Denn in einer Welt, in der Lesen und Schreiben bei weitem *nicht* die

27 Vgl. Prentice 1908, 185 (Nr. 208).
28 Hierzu Kraus 2013, 140–142; Kraus 2014, 834.
29 Vgl. Kraus 2014, 836–837.
30 Vgl. Kraus 2014, 837.

Verbreitung fanden wie gerne heute angenommen, steht sicherlich eher der Glaube an die Wirksamkeit und damit die apotropäische Funktion des Geschriebenen im Vordergrund, ganz gleich, was das nun im Einzelnen war.

4 Beispiele für Medaillons/Anhänger und Armbänder

4.1 Ein Amulett-Anhänger aus dem antiken Kibyra

Sie sind rund oder mandelförmig, gefertigt aus diversen Materialien, weisen Kombinationen aus Text, ikonographischen, zeichenhaften und symbolischen Elementen auf und scheinen auf einem festen Programm an Motiven und Bildelementen zu basieren. *Medaillons* und *Anhänger* sind in jeder Hinsicht faszinierende Repräsentanten von Vorstellungswelten, die sich aus den unterschiedlichsten Gedanken- und Glaubensbereichen zusammensetzen. Viele von ihnen weisen noch Löcher oder Ösen auf, mit Hilfe derer sie an einer Schnur/Kordel mitgeführt bzw. um den Hals gehängt werden konnten.[31] Auf ihnen finden sich beispielsweise damals äußerst populäre textliche und ikonographische Elemente für apotropäische Objekte: Der Reiterheilige auf dem Pferd mit seiner Lanze im Kampf gegen Repräsentationen des Bösen, der böse Blick (oftmals diagonal durchgestrichen, also entmachtet), die Εἷς θεός-Formel, das *trishagion* („Heilig, heilig, heilig") oder typische emblematische Symbole für die Evangelisten des Neuen Testaments. Ganz gleich, wie die Zusammenstellung letztlich ausfiel, alle diese Medaillons/Anhänger dienten dem einen Zweck: Ihre Träger gegen alle Arten des Übels, gegen Krankheiten und Unglück zu schützen, sie auf sicheren Wegen zu bewahren.[32]
Als Beispiel sei hier ein Amulett vorgestellt, das bei Grabungen im antiken Kibyra (Κίβυρα oder *Cibyra Magna*, heute Gölhisar, Türkei) entdeckt wurde und vor das sechste Jahrhundert zu datieren ist. Das Objekt ist aus einer Kupferlegierung (Bronze) gefertigt, circa 0,1 cm dick, 3,5 cm hoch und 4,3 cm breit. Leider ist nur der obere Teil erhalten (vgl. Abb. 1 und 2).[33]

Möglicherweise gehörte dieses Amulett der Gruppe jener an, die mit Hilfe einer Öse und einer Kordel um den Hals getragen wurden. Generell müssen wir heute mit einer regen Produktionstätigkeit von solchen Amuletten in der (Spät-)Antike rechnen, wie dies steinerne Model für Metallobjekte mit diesem Psalm auch vor Augen führen,

31 Hierzu beispielsweise Foskolou 2014, 334–345.
32 Vgl. Kraus 2013, 142–145; Kraus 2014, 833.
33 Das Amulett wird auch veröffentlicht in der Dissertation von Demirer (Demirer 2013). Eine ausführliche Edition erfolgt durch Demirer/Kraus 2015.

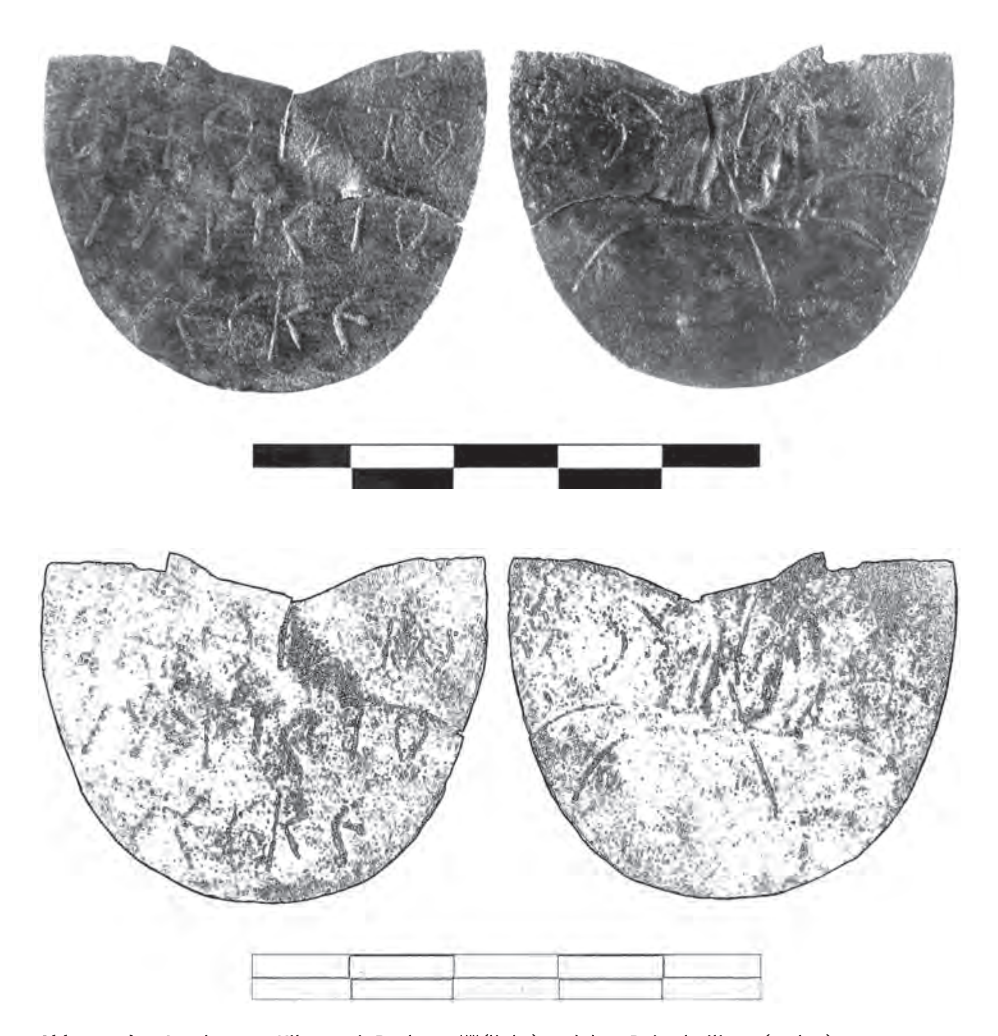


Abb. 1 und 2: Amulett aus Kibyra mit Psalm 90^{LXX} (links) und dem Reiterheiligen (rechts)

von denen heute immerhin zwei erhalten sind.[34] Auf der einen Seite sieht man den unteren Teil eines Reiters mit Lanze zu Pferd. Das Pferd selbst ist in Bewegung dargestellt. Entweder bäumt es sich auf oder aber galoppiert es nach rechts. Leider erlaubt der Erhaltungszustand keine Entscheidung darüber, ob wirklich Buchstabenspuren oder Dekorationen auf der linken und rechten Seite des Reiters vorhanden sind. Vom Reiter selbst sind nur mehr sein rechtes Bein und seine Lanze eindeutig zu identifizieren. Das Reiter-Pferd-Ensemble ist durchaus filigran ausgeführt, fein in das Material eingeritzt. Die Gliedmaßen des Pferds erscheinen recht lang, zierlich und geschwungen. Eine Figur liegt unterhalb des Pferds, das von der Lanze bedroht oder sogar

34 Für die beiden Modeln vgl. Foskolou 2014, 336 mit Fig. 5.

gestochen wird. Wie etliche andere Beispiele zeigen, besteht solch ein Figurenensemble oft aus dem Reiterheiligen (identifiziert mit Salomon oder Sisinnios) mit seiner Lanze im Kampf gegen die Repräsentation des Bösen (dargestellt als Löwe/Löwin mit menschlichem Kopf, als Dämon, auch identifiziert mit Lilith oder Gello/Gyllou). Schon diese eine Seite des Amuletts führt dessen apotropäische Funktion vor Augen. Der Reiter kämpft tatsächlich gegen die real vorgestellte Darstellung des Bösen, dann stellvertretend für die Person, die das Amulett bei sich hat und trägt, und schützt diese. Auf der anderen Seite sind dann noch Reste einer Inschrift in vier Zeilen erhalten, die rasch als Teil von Psalm 90,1LXX erkannt und rekonstruiert werden können:

1 [ὁ κατοι-]
[κῶν ἐν] β-
οηθίᾳ το-
ῦ ὑψίcτο-
5 υ ἐ<ν> cκέ<πη κτλ.>

2–3 l. β|οηθείᾳ.

Die Schreibung βοηθίᾳ statt korrekterweise βοηθείᾳ war üblich und verbreitet.[35] Analoges gilt für κατοικον anstatt κατοικῶν. Auch hier – wie vielerorts – genügen die ersten Worte des Psalms bereits, sei es aus der Überzeugung heraus, dass überhaupt die Macht des Wortes/der Buchstaben hilfreich sei oder aber der ganze Psalm durch dieses *pars pro toto* bereits in seiner Funktion und Wirkung damit vollständig eingespielt werde. Wie schon erwähnt, erschließt sich die komplette Bedeutung der Inschrift nur denjenigen, die (a) auch lesen (und schreiben) konnten, (b) den Psalm in seiner Wirksamkeit auf der Basis des kurzen Textes zu identifizieren und (c) mit einem bestimmten Schuss an Vertrauen und Glauben für die Wirksamkeit und Effizienz des Psalms und der anderen Elemente ausgestattet waren. Demnach könnte man hier auch von *Outsidern* sprechen, also jenen, die entsprechend (a), (b) und (c) nicht vorankommen und denen sich das Amulett insgesamt oder in Details nicht erschließt, und von *Insidern*, jenen Menschen, für die (a), (b) und/oder (c) in irgendeiner Art und Weise zutreffen. Auf alle Fälle war das Amulett leicht transportabel und damit immer präsent, wenn es das auch sein sollte. Über die Sichtbarkeit entschied der Träger/die Trägerin dadurch, dass es unter der Kleidung oder deutlich sichtbar getragen wurde.

35 Hierzu Mayser 1970^{2}, 60–65; Gignac 1976, 189–190.

4.2 Ein Armband im British Museum London

Offensichtlich existierte eine Kategorie an Armbändern, die aufgrund diverser Charakteristika zusammengehörten. Nach meiner eigenen Zählung umfasst diese Gruppe vierunddreißig Objekte, von denen dreißig Text aus Psalm 90^{LXX} überliefern.[36] Obgleich die Armbänder sich individuell sehr wohl unterscheiden, gerade was die künstlerische Gestaltung, Elemente des ikonographischen Programms und textliche Elemente angeht, sind es mehr Kriterien, welche die einzelnen Armbänder zu einer eigenen Kategorie miteinander verbinden.[37] Die Armbänder stammen wahrscheinlich aus der Zeit zwischen der Mitte des sechsten und des siebten Jahrhunderts. Die meisten von ihnen wurden in Ägypten und in Syrien wie Palästina gefunden. Auch scheinen sie alle einem gemeinsamen Ursprungsmodell entsprungen zu sein bzw. sich aus zwei unabhängig voneinander entstandenen Ursprüngen entwickelt zu haben, so dass sich zwei regionale Untergruppen gebildet haben können, die sich jedoch nicht wesentlich unterscheiden lassen. Als Material fanden Silber, Bronze bzw. Kupferlegierung oder einfach nur Eisen Verwendung. Die Armbänder wurden vorzugsweise um den Unterarm getragen, wohl paarweise und/oder um den linken und den rechten Unterarm, was der Durchmesser vieler Exemplare von 7,5 cm nahelegt. Andere konnten auch um den Oberarm getragen werden oder waren für dünne Handgelenke gefertigt bzw. für Kinder hergestellt, gerade wenn der Durchmesser gerade mal 4 cm beträgt. Viele der Armbänder bestanden offensichtlich aus fünf Medaillons, von denen ein leeres, also nicht bearbeitetes, zum Verbinden unter ein anderes Medaillon gelötet wurde. Dennoch gibt es auch Armbänder mit nur drei Medaillons mit einem zusätzlichen vierten, leeren. Wie schon hinsichtlich der Medaillons und Anhänger bemerkt, existierte ein bestimmtes Programm an textlichen (z. B. die Εἷς θεός-Formel, das *trishagion* und Anrufungen) und ikonographischen (z. B. die Verkündigung an Maria, die Geburt Jesu, die Verehrung durch die Weisen, die Dreifaltigkeit, der Reiterheilige, Taufe Jesu, Kreuzigung Jesu, Frauen am Grab, Chnubis-Schlange[38], Schiffsheck [ἄφλαστον][39] oder weniger häufigere Darstellungen), aber auch zeichenhaften (z. B. der böse Blick) und symbolischen Elementen für die Ausgestaltung von Reif und Medaillons. Nur neun der Armbänder sind ohne Vers bzw. irgendein Wort aus Psalm 90^{LXX} (meist nur der Beginn von Psalm 90,1), vier weisen ausschließlich dekorative Elemente auf. Einige textliche und ikonographische Elemente verdeutlichen den synkretistischen Hintergrund mancher Objekte, entstammen sie doch einer Welt

36 Weiterführend Kraus 2005/2006, 114–27 und Tafeln 2–3, sowie Kraus 2009, 143–147. Des Weiteren Kraus 2005, 52–57; Kraus 2009, 141–143; Kraus 2013, 143.

37 Vikan 1991/1992, 34.

38 Für wertvolle Hinweise zu Chnubis/Chnumis und die Zusendung seiner im Publikationsprozess befindlichen Habilitationsarbeit mit relevanten Hinweisen hierzu danke ich Joachim Friedrich Quack, Ägyptologisches Institut, Heidelberg.

39 Hierzu Casson 1971, Abb. 114, 116, 119–121 u. ö.

unterschiedlicher, miteinander vermengter religiöser Vorstellungen, wie sie auch in Ägypten und Syrien/Palästina vorlag (so vor allem Chnubis, der böse Blick, magische Zeichen und Symbole, das Schiffsheck).

Ein genauer Blick auf eines dieser Armbänder im British Museum in London, AF 255+289, soll die materiellen Aspekte sowie Präsenz und Sichtbarkeit dieser archäologischen Objekte vor Augen führen.[40]



Abb. 3, 4 und 5: Fragmente eines Amulett-Armbands, London, British Museum, AF 255+289, mit dem Besuch der Weisen (AF 289) und dem Reiterheiligen (AF 255). © The Trustees of the British Museum.

40 Vgl. Kraus 2005/2006, 114–127.

Das Armband ist nur mehr in zwei Fragmenten erhalten, die miteinander verbunden etwa die Hälfte des ursprünglichen Objekts ausmachen dürften. Immerhin liegen noch zwei Medaillons und zwei verbindende Teile des Reifs vor. Das Armband ist stark oxidiert (grünliche Korrosion des Kupfermaterials), aber textliche und ikonographische Elemente können rasch und leicht identifiziert werden. Das erste Medaillon trägt drei Zeilen einer Inschrift mit dem Anfang von Psalm 90^{LXX} mit ο κατοικον εν βοη (OKATO | IKONE | NBOH). Das zweite zeigt eine sitzende Figur mit einer kleineren auf ihrem Schoß. Die sitzende Figur ist einer stehenden auf der anderen, der rechten Seite, zugewandt. Alle drei Personen haben einen Nimbus und in der Mitte zwischen den beiden größeren Figuren ist ein Stern auf Gesichtshöhe zu erkennen. Das ikonographische Repertoire der anderen Armbänder hilft dabei, die Personenkonstellation hier aufzulösen: Die Stofffalten der Bekleidung der sitzenden Person weisen auf eine Frau mit Kleid oder zumindest mit Rock hin. Maria mit dem Jesus-Kind auf ihrem Schoß nimmt die Huldigung eines der Weisen entgegen. Der Stern in der Mitte ist weiteres Charakteristikum der Szene, denn der Stern von Bethlehem wies den Weisen erst den Weg. Allerdings erscheint der Weise zunächst als Frauenfigur, da die Person in Brusthöhe einen weiblichen Brustansatz zu haben scheint. Dies jedoch kann eher das Geschenk des Weisen darstellen, das dieser auf seinen Händen in dieser Haltung präsentiert (hierzu Matthäus 2,1-12). Doch wo sind die anderen Weisen? Wie schon hinsichtlich Psalm 90^{LXX} vermerkt, genügten wenige Worte oder sogar nur der lapidare Anfang des Psalms, um den restlichen Text und die Wirksamkeit des ganzen Psalms zu vergegenwärtigen. Das Medaillon allein bietet nur begrenzten Raum, so dass ein Weiser genügt haben kann, um die Szene als solche darzustellen. Auf den beiden Resten des Reifs sind stilisierte Augen erkennbar, die mit diagonalen Linien durchgestrichen wurden. Dabei handelt es sich um eine typische Darstellung des bösen Blicks, der so unwirksam und entmachtet werden soll.

Damit kommt man der Funktion und angenommenen Wirksamkeit des Armbands als Schutzamulett näher. Die Armbänder, meist getragen an den Unterarmen und wohl paarweise, waren für andere sichtbar, Text und bildliche Darstellungen nach außen gerichtet. Übel und böse Mächte werden abgewehrt, wobei das Ganze anderen auch zu erkennen gegeben wird. Wiederum wird die Rezeption durch andere Personen, denen die Träger solcher Armbänder begegnen, davon abhängen, ob es sich um *Insider* oder *Outsider* handelt, denn die Bedeutung und Funktion der Bildelemente hängt letztlich von Wissen um sie ab, hinsichtlich des Textes kommt dann noch eine gewisse Fähigkeit des Lesens (und Schreibens) hinzu. Doch auch wer nicht genau um die Hintergründe von Bild und Text Bescheid wusste, dürfte durch die Praxis und im Alltag mit solchen Gegenständen konfrontiert worden und deshalb zumindest über einige Aspekte von Sinn und Zweck solcher Amulette informiert gewesen sein.

5 Mannigfaltige und variationsreiche Bezeugung von Psalm 90^{LXX} – Zusammenfassung

Die aufgezeigte breite Bezeugung des Psalmtextes auf unterschiedlichen Materialien in verschiedener Mobilität, Größe und Ausgestaltung, stellt ein einzigartiges Phänomen dar: Sicherlich gibt es das eine oder andere auch für andere biblische Texte, die gerade für spezifische Zwecke populär und deren diesbezügliche Verwendung verbreitet war. Die Variationsbreite und die Häufigkeit erhaltener archäologischer Objekte mit Psalm 90^{LXX} ist allerdings von anderen unerreicht. Dabei spielen für den vorgelegten Zusammenhang stets konkreter Verwendungskontext und Verwendungszweck eine determinierende Rolle für die Ausgestaltung, d. h. die ‚künstlerische' Ausfertigung der Buchstaben bzw. der Verse, bzw. zumeist nur der beiden Anfangsworte (und diese nicht immer vollständig) und die Kompilation mit anderen Elementen. Und natürlich ist auch das verwendete Material wichtig, das nicht zuletzt etwa bei den Armbändern, Medaillons und Anhängern auch materiell und in seiner Ausformung klare Grenzen für den Umfang des dargebotenen Texts darstellt.

Türstürze und Sarkophage aus Steinmaterial etwa richten ihre Inschriften/Aufschriften an die Menschen, die auf ihrem Weg durch sie hindurchgehen oder an ihnen vorbeikommen. Die Sarkophage umfassen dadurch aber genauso die in ihnen Begrabenen, so dass sich die Inschriften auch an diese wenden. Natürlich sind sie aber ortsgebunden, so dass sich die apotropäische Funktion entsprechend anders darstellt als bei Papyri, die gefaltet und in Behältnissen mitgetragen, mobile Objekte darstellen und mit ihren Trägern unterwegs sind. Ihre Funktion ist damit deutlicher personengebunden, da ihre Präsenz mitentscheidend ist. In Grabkammern wiederum verschließen sich den Vorbeikommenden die Relevanz, Ausgestaltung und Wirksamkeit der Inschriften zunächst, vielmehr sogar ihre bloße Existenz. Textliches und Bildhaftes richten sich vielmehr an die Verstorbenen und möglicherweise auch die Sphäre der anderen Welt, genauer gesagt umrahmen sie die Toten, hüllen sie ein gegen alles Übel und schützen sie so.

Die Frage nach Sichtbarkeit, Präsenz, Mobilität aber auch Transportfähigkeit ist besonders relevant in Bezug auf Medaillons/Anhänger und Armbänder, wie sie anhand von zwei konkreten Beispielen auch visuell dargestellt wurde. Beide Objekte begleiten ihre Träger auf Schritt und Tritt, sofern sie nicht von diesen abgelegt werden, sind also stets dort, wo sich die Träger auch aufhalten. Text und Ikonographisches sind nach außen gerichtet und können – bei entsprechender Nähe zu den Trägern – gesehen. erkannt und in ihrer Bedeutung erschlossen werden, was so auf gefaltete bzw. zusammengerollte und in Kapseln verwahrte Papyri nicht zutrifft. Also handelt es sich ansonsten um Nichts, das versteckt oder verborgen werden müsse, sei es, dass die Wehr gegen Böses und Übel unangemessen und inakzeptabel war, oder dass für die Wirksamkeit die Elemente zu den Trägern hin bzw. verborgen gehalten werden mussten. Übelabwehr findet also für die Träger immer und überall statt und ist eine

auch von anderen offen wahrnehmbare Realität. Natürlich sind *Insider* in der Lage, Inhalt und Bedeutung von Text und Bild zu erschließen, ermächtigt durch ihr Wissen und ihre Erfahrung. *Outsider* dagegen können nicht alle Details erschließen, wenngleich davon auszugehen ist, dass das bloße Tragen von Medaillons/Anhängern und Armbändern möglicherweise zwar Schmuckcharakter hatte, vielmehr aber zu einem bestimmten (apotropäischen) Zweck erfolgte. Zumindest soviel dürfte auch *Outsidern* bekannt gewesen sein. Nach außen gerichtet also bannten Text und Bildhaftes alle Formen von Bösem und schützten die Träger solcher Amulette vor Übel, Krankheiten und Katastrophen, jedenfalls in der Vorstellung der Träger selbst.

Literaturverzeichnis

Breed, Brennan (2014), „Reception of the Psalms: The Example of Psalm 91“, in: William P. Brown (Hg.), *The Oxford Handbook of the Psalms*, Oxford, 297–310.

Casson, Lionel (1971), *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Princeton.

Copeland, Gloria (2012), Y*our Promise of Protection: The Power of the 91st Psalm*, Tulsa.

Demirer, Ünal (2013), *Kibyra Metal Buluntuları – Metal Finds of Kibyra* (Dissertation at Akdeniz Universitity, Ankara).

Demirer, Ünal/Kraus, Thomas J. (2015), „Ein Bronze-Amulett aus Kibyra mit Reiterheiligem und griechischem Psalm 90,1“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 195, 58–62.

Felle, Antonio Enrico (2006), *Biblio Epigraphica: La Sacra Scriptura nella Documentazione Epigrafica dell'Orbis Christianus Antiquus (III-VIII Secolo)* (Inscriptiones Christianae Italiae Subsidia 5), Bari.

Foskolou, Vicky A. (2014), „The Magic of the Written Word: The Evidence of Inscriptions on Byzantine Magical Amulets“, in: *Deltion of the Christian Archaeological Society* 35, 329–348.

Gignac, F.T. (1976), *Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Periods, Vol. 1: Phonology* (Testi e documenti per lo studio dell'antichità 60), Mailand.

Hugger, Pirmin (1971), *Jahwe meine Zuflucht. Gestalt und Theologie des 91. Psalms* (Münsterschwarzacher Studien, Reihe theologischer und geisteswissenschaftlicher Untersuchungen 13), Münsterschwarzach.

Kraus, Thomas J. (2005), „Septuaginta-Psalm 90 in apotropäischer Verwendung: Vorüberlegungen für eine kritische Edition und (bisheriges) Datenmaterial“, in: *Biblische Notizen* 125, 39–73.

Kraus, Thomas J. (2005/2006), „Fragmente eines Amulett-Armbands im *British Museum* (London) mit Septuaginta-Psalm 90 und der Huldigung der Magier“, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 48/49, 114–27 und Tafeln 2–3.

Kraus, Thomas J. (2006a), „Manuscripts with the Lord's Prayer – They are more than simply Witnesses to that Text itself“, in: Thomas J. Kraus u. Tobias Nicklas (Hgg.), *New Testament Manuscripts. Their Texts and Their World* (Texts and Editions for New Testament Study 2), Leiden/Boston, 227–266.

Kraus, Thomas J. (2006b), „‚Der Herr wird deinen Eingang und deinen Ausgang bewahren': Über Herkunft und Fortleben von LXX Psalm cxx 8a“, in: *Vetus Testamentum* 56, 58–75.

Kraus, Thomas J. (2007), „‚Parchment or Papyrus?': Some Remarks about the Significance of Writing Material when Assessing Manuscripts'“, in: Thomas J. Kraus (Hg.), *Ad Fontes: Original Manuscripts and Their Significance for Studying Early Christianity* (Texts and Editions for New Testament Study 3), Leiden/Boston, 13–24.

Kraus, Thomas J. (2008), „Βους, Βαινχωωχ and Septuaginta-Psalm 90? Überlegungen zu den so genannten ‚Bous'-Amuletten und dem beliebtesten Bibeltext für apotropäische Zwecke", in: *Zeitschrift für antikes Christentum* 11, 479–491.

Kraus, Thomas J. (2009), „‚He that Dwelleth in the Help of the Highest': Septuagint Psalm 90 and the Iconographic Programme on Byzantine Armbands", in: Craig A. Evans u. H. Daniel Zacharias (Hgg.), *Jewish and Christian Scripture as Artifact and Canon* (Studies in Scripture in Early Judaism and Christianity 13), London/New York, 137–147.

Kraus, Thomas J. (2013), „Der lukianische bzw. antiochenische Text der Psalmen in Papyri und Inschriften. Eine Suche nach der Stecknadel im Heuhaufen?", in: Siegfried Kreuzer und Marcus Sigismund (Hgg.), *Der Antiochenische Text der Septuaginta in seiner Bezeugung und seiner Bedeutung* (De Septuaginta Investigationes 4), Göttingen, 133–162.

Kraus, Thomas J. (2014), „‚Außertextliche' Rezeption von LXX-Psalm 90 - ‚Lebensgeschichte' und Lebendigkeit eines Psalms", in: Wolfgang Kraus, Siegfried Kreuzer, Martin Meiser u. Marcus Sigismund (Hgg.), *Die Septuaginta: Text, Wirkung, Rezeption* (4. Internationale Fachtagung veranstaltet von Septuaginta Deutsch (LXX.D), Wuppertal 19.–22. Juli 2012), (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 325), Tübingen, 825–838.

La'da, Csaba/Papathomas, Amphilochios (2004), „A Greek Papyrus Amulet from the Duke Collection with Biblical Excerpts", in: *Bulletin of the American Society of Papyrologists* 41, 93–113.

Mayser, Edwin (1970[2]), *Grammatik der griechischen Papyri aus der Ptolemäerzeit*. Bd. 1: Laut- und Wortlehre, 1. Teil: Einleitung und Lautlehre, Berlin.

Mills, Owing (2013), „A Sinner Holds Tight to Faith and a Second Chance", in: *The New York Times* (January 11), http://www.nytimes.com, Suchfunktion [search] (letzter Zugriff 30.07.2015).

Nachtergael, G. (2002), „Une amulette chrétienne du Musée des Beaux-Arts de Dijon", in: *Ricerche di egittologia e di antichità copte* 4, 93–101.

Pasternak, Boris (1992), *Doktor Shiwago*, übers. von T. Reschke, Berlin.

Prentice, William K. (1908), *Greek and Latin Inscriptions. Part III of the Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899–1900*, New York.

Rebiger, Bill (2003), *Sefer Shimmush Tehillim - Buch vom magischen Gebrauch der Psalmen. Edition, Übersetzung und Kommentar* (Texts and Studies in Ancient Judaism 137), Tübingen.

Ruth, Peggy Joyce (2007), *Psalm 91: God's Shield of Protection*, Lake Mary/Florida.

Sanzo, Joseph E. (2014), *Scriptural Incipits on Amulets from Late Antique Egypt* (Studien und Texte zu Antike und Christentum 84), Tübingen.

Schilken, Chuck (2013), „Ray Lewis' postgame T-shirt brings attention to Psalm 91", *Los Angeles Times* (January 07), http://articles.latimes.com/2013/jan/07/sports/la-sp-sn-ray-lewis-psalm-91-20130107 (letzter Zugriff 30.07.2015).

Vikan, Gary (1991/1992), „Two Byzantine amuletic armbands and the group to which they belong", in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 49/50, 33–51 (= idem (2003), *Sacred images and sacred power in Byzantium* (Variorum Collected Studies Series), Aldershot/Burlington, article X).

Gorčin Dizdar

Invisibility and Presence in the *stećak* Stones of Medieval Bosnia: Sacred Meanings of Tombstone Carvings

1 Introduction: Situating the *stećak* Stones

'Stećak' (pronounced *steh-tchak*, meaning 'standing stone' in Bosnian) is the term most commonly used to designate a type or, more precisely, several morphologically distinct, but stylistically closely interrelated types of monumental, monolithic tombstones found on the territory of modern-day Bosnia and Herzegovina and its adjacent regions in Croatia (Dalmatia), western Serbia and Montenegro. The roughly 70,000 surviving *stećak* stones appear in several basic forms: as horizontal slabs, pillars, rectangular blocks, house-shaped monoliths and monumental crosses.[1] Although there are some isolated, individual *stećak* stones, they usually appear in necropolises consisting of up to several hundred stones (Fig. 1). While two examples of the *stećak* stones have been dated to the late 12th and early 13th centuries,[2] the overwhelming majority of the firmly dated stones were erected in the late 14th, 15th and early 16th centuries.[3] Around 30% of the *stećak* stones are decorated with bas-reliefs of predominantly low technical sophistication, yet striking primordial beauty, ranging from single symbols such as crosses, crescents and rosettes, to relatively rich composi-

1 To these we may add several examples of chairs hewn in living rock that did not serve as tombstones.

2 These are the tombs of *župan* (a Slavic political and military title roughly corresponding to prince) Grd (died around 1180) from Police near Trebinje and "servant of God Mary, called Divica" (raba božija Marija, a zovom Divica) from 1231, found in Vidoštak near Stolac. The most reliable anthology of *stećak* inscriptions remains Vego 1962–1964.

3 However, in the absence of large-scale systematic archeological excavations, the dating can only remain provisional, based as it is on nothing more but the indirect information provided on some of the rare inscriptions found on roughly 200 of the stones. For example, the inscription on the so-called Kočerin stone (found in the village of Kočerin close to the town of Široki Brijeg in the south of Bosnia and Herzegovina) reads: +VA IME OCA I / SINA I SVET[a]GO / D[u]HA AMINь. SE / LEŽI VIGANь / MILOŠEVIĆь. / SLUŽI BANU S / TIPANU, I KRALJU TV / [rьt]KU, I KRALJU DABI / ŠI, I KRALJICI GRUBI / I KRALJA OSTOJU. I U T / O VRIME DOJDE I / SVADI SE OSTOJA / KRALь S HERCEGOMь / I Z BOSN[o]Mь I NA UGRE / POJE OSTOJA. TO V / RIME MENE VIGNA / DOJDE KONьČINA / I LEGOHь NA SVO / Mь PLEMENITOMь / PODь KOČERINOMь, / I MOLJU VASь, NE NAST / UPAJTE NA ME! JA S[a]Mь / BILь KAKO VI JESTE, / VI ĆETE BITI KAKO / JESAMь JA. (Transliteration by Vego, Vego I 1962, 13). As the inscription mentions the service Vigan provided to a series of Bosnian rulers (ban Stjepan, king Tvrtko, king Dabiša, queen Gruba, king Ostoja), it can be concluded that he lived at the end of the 14th and beginning of the 15th century.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-007

tions displaying jousting, hunting scenes and circle dances (Fig. 2). It is this imagery engraved on the *stećak* stones that forms the primary object of analysis of this paper.

The timeframe in which their production began and ended, their geographical distribution, as well as, in some cases, the content of their inscriptions—all point towards one primary geo-historical context in which the *stećak* stones and their imagery are to be interpreted: the medieval Bosnian state.[4] First mentioned in the 10th century as a small region of unclear political status centred north of modern-day Sarajevo, by the late 12th century Bosnia emerges as a relatively autonomous *banate* under the nominal suzerainty of the Hungarian kingdom, signing trade agreements with the city-state of Dubrovnik. After a turbulent 13th century marked by repeated Hungarian invasions and frequent changes of rulers, in the 14th century Bosnia develops into an independent kingdom, incorporating modern-day Herzegovina, most of Dalmatia and parts of Serbia into its territories. Although surviving as a kingdom, over the following century Bosnia gradually loses its power, only to disappear with its conquest by the Ottoman Empire in the second half of the 15th century. The borders of the Bosnian kingdom in the mid-14th century, at the time of its greatest extent, almost perfectly align with the boundaries of the territories on which the *stećak* stones can be found, thus suggesting a close connection between its political formation and the appearance of an original sepulchral culture (Fig. 3).[5]

The establishment of a general framework for the study of the *stećak* imagery is complicated by the complex religious make-up of the medieval Bosnian state. While Bosnia's neighbouring states, Croatia and Serbia, to both of which Bosnia's ethnic, cultural and political history is inextricably tied, were firmly incorporated into Roman Catholicism and Eastern Orthodoxy respectively, in the medieval period Bosnia produced its own distinct branch of Christianity known as the Bosnian Church, whose religious teaching remains heavily disputed among religious historians.[6] While numerous Western European heresiological sources, as well as some documents written by Serbian Orthodox Christians, classify the Bosnian Christians as dualists[7],

4 For a reliable overview of the history of medieval Bosnia, see Malcolm 1994.

5 The question of the links between the *stećak* culture and the medieval Bosnian state remains disputed. Thus, for example, the Nomination file for the inscription of the *stećak* stones on the UNESCO World Heritage List, jointly submitted by Bosnia and Herzegovina, Croatia, Montenegro and Serbia, refers to the *stećak* stones as "a unique product of the historical context and events that characterized medieval South East Europe", listing medieval Bosnia as only one of the regional political formations that contributed to their appearance and development (UNESCO 2016, 220). For a detailed discussion of the shortcomings of the UNESCO nomination file, see Dizdar 2017 (in Bosnian).

6 Although I do not share all of its conclusions, the most important book written about the Bosnian Christians in non-local languages remains Fine 1975. For a classic 'heretical' interpretation of the Bosnian Church (in Croatian), see Mandic 1962. A very useful recent analysis of the political role of the Bosnian Church is provided in Ćošković 2005 (in Croatian).

7 Dualism is a term used to designate religious teachings according to which there is not one, but two gods, the second one usually being considered as the demiurge, i.e. creator of the material world.

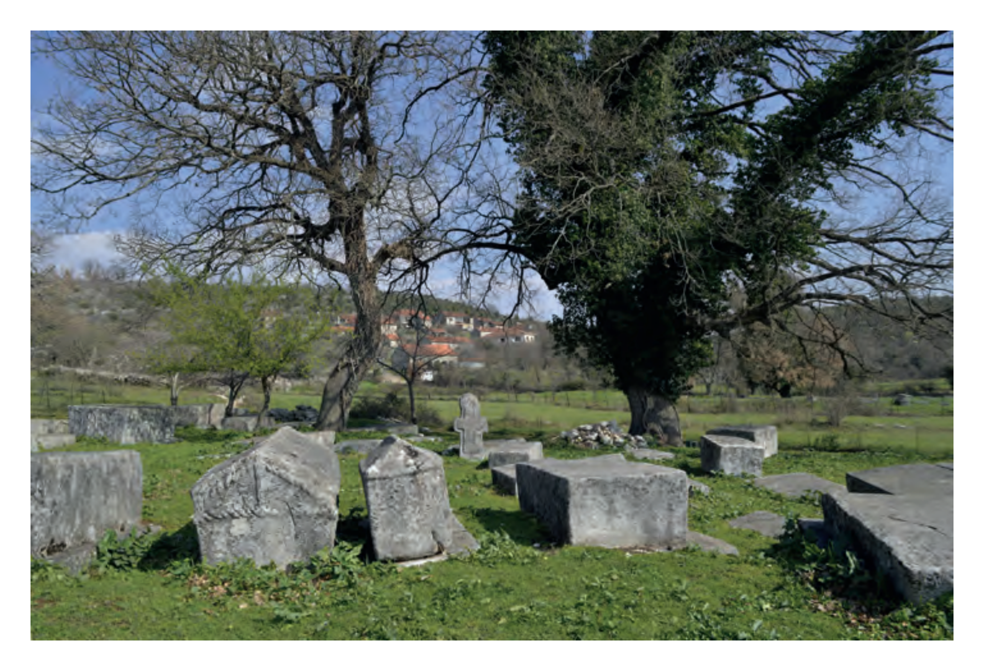


Fig. 1: A typical *stećak* necropolis, Boljuni, Bosnia and Herzegovina, photo by Sanja Vrzić



Fig. 2: Some motifs engraved on *stećak* stones, drawings by Rudolf Kutzli

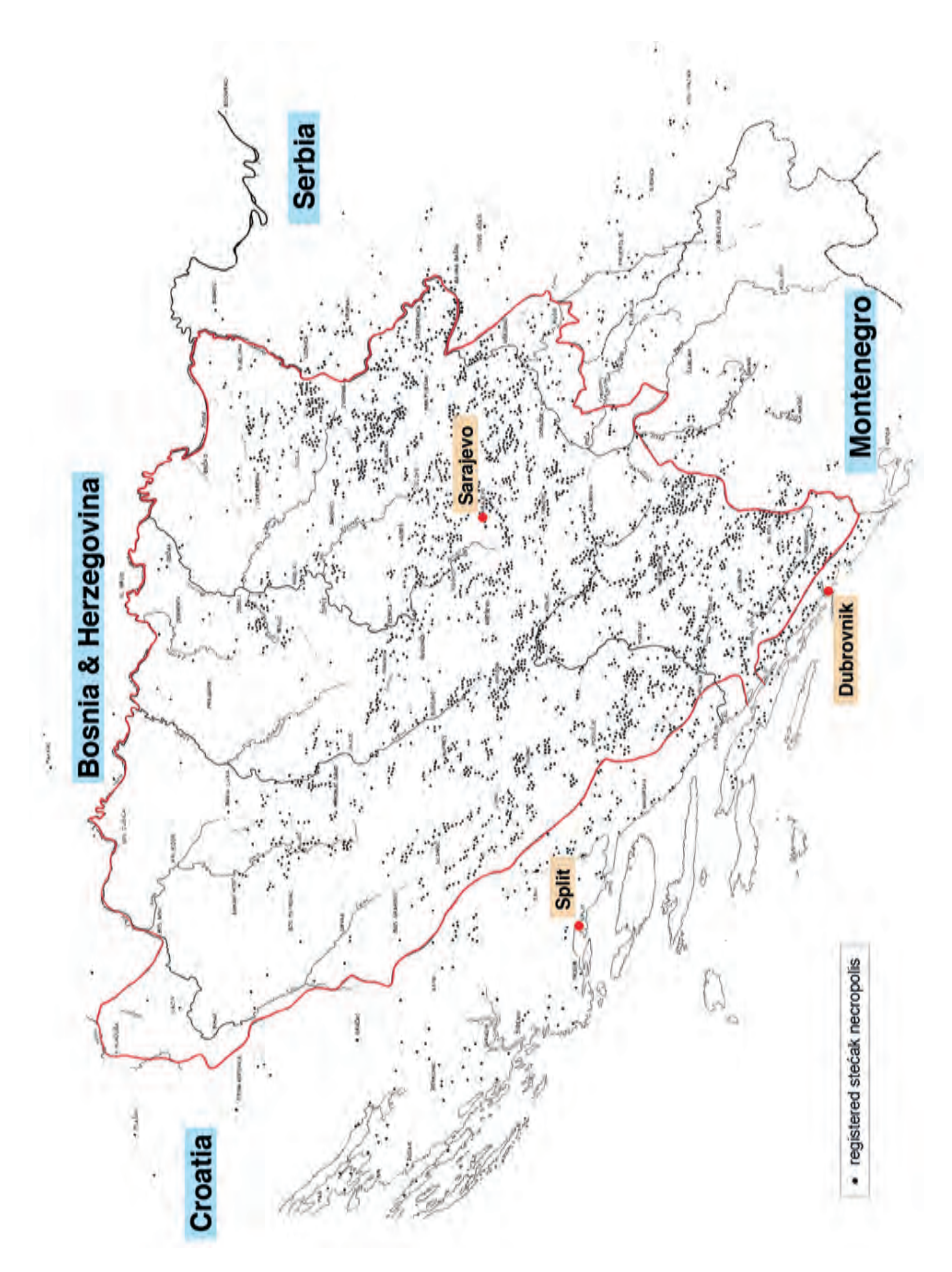


Fig. 3: Distribution of *stećak* necropolises, with contemporary borders of Bosnia and Herzegovina, source: Bešlagić 1982

describing them as *heretics*, *Patarens* or *Manichaeans*[8], there is nothing in the documents written by Bosnian Christians themselves confirming these allegations, while some of their testimonies strongly suggest that they did not share at least some of the beliefs usually ascribed to medieval "dualist heretics"[9]. Furthermore, despite the existence of the Bosnian Church, throughout the medieval period, and particularly from the 14th century onwards, the time in which the majority of the *stećak* stones were erected, there were significant numbers of Catholics and Orthodox Christians in medieval Bosnia.[10] Thus the culture of the *stećak*, and, by implication, the nature of its imagery, cannot be simply and uncritically ascribed to the allegedly 'dualistic' theology of the Bosnian Church, as it is still often done, particularly in popular literature on the topic.

The scholarship produced on the topic of the *stećak* and its imagery can be roughly divided into two opposed camps. On the one hand, there is a series of publications written in the 1950s and 1960s by scholars associated with official Yugoslav research institutes, most notably the National Museum of Bosnia and Herzegovina in Sarajevo, such as Šefik Bešlagić, Marko Vego and Alojz Benac.[11] While a more detailed analysis of their work remains beyond the scope of this paper, it can be said that on the whole, they were strongly opposed to any association of the *stećak* and its imagery and the presumed theology of the Bosnian Church. Instead, these scholars insisted that the *stećak* stones were used by all three denominational groups existing in Bosnia at the time (Catholic, Orthodox and Bosnian Christians). Faced by the idiosyncratic nature of the art of the *stećak*, these scholars were prone to arguing in favour of an exclusively secular meaning of many motifs, ascribing some to unspecified 'pagan survivals' and viewing others as simple decorations whose symbolic significance has been 'forgotten'.[12]

8 A direct link between the Manichaeans of late antiquity and medieval Christian dualist heretics is rejected by the majority of contemporary scholars. However, most medieval observers of dualist heretics considered their teachings to be of ultimately Manichaean origin, having been absorbed and transmitted to Europe by the Paulicians of eastern Anatolia. This association was so strong that, throughout Europe, the presumed dualists were routinely referred to as Manichaeans. For an extensive selection of Western medieval sources on heresy in English translation, see Wakefield/Evans 1951.

9 The word 'heretic' is a derogatory term implying the existence of only one right or true form of religious belief from which the person to whom the term is ascribed allegedly deviates. I do not endorse this view and thus use the word 'heretic' only in a relative sense, i.e. in the sense of 'those persons regarded heretical by the Catholic/Orthodox churches'. The term 'dualist' is equally problematic, and is used here only due to its continuing prevalence in the relevant scholarship.

10 The controversial question of the relative size of the individual churches remains beyond the scope of this paper. The attested willingness of 'dualist heretics' to conceal their beliefs behind an orthodox facade further complicates this question.

11 For a synthetic overview of the opinions of this 'school', see Bešlagić 1982. The most significant publications were monographs devoted to individual necropoles, such as Vego 1954 and Benac 1951.

12 Thus, for example, in his discussion of the spiral motif in the Olovo area, Benac argues that "ako je taj motiv na stećcima olovskog kraja zbilja često upotrebljen, on ipak ovdje nema nekadašnje sim-

The second camp was established by the historian Aleksandar Solovjev, who produced a series of publications over the same time period, persuasively arguing in favour of the 'heretical', ultimately Manichaean[13] origin of the *stećak* iconography.[14] While Solovjev's work has not gained wide acceptance in former Yugoslav scholarly circles, a number of his publications written in French and German have been relatively influential in the (admittedly rather limited) international reception of the art of the *stećak* (and the Bosnian Church in general).[15] Solovjev's approach was continued and expanded on by two scholars writing in German in the 1970s, the Swiss art historian Rudolf Kutzli and the German theologian Georg Wild.[16] The main tenet of this tradition of *stećak* scholarship is the claim that the iconography of the *stećak* stones is either esoteric or at least highly symbolic—certainly not secular and naturalistic—finding its origins primarily in the teachings of the Bosnian Church and its links with older heterodox Christian movements.

2 Towards a Definition of Artistic Sense in a Christian Context

What I want to argue in this paper is that the seemingly unsurmountable opposition between the two camps can be (at least partially) overcome by reformulating the question, or the basic terms of the problem. As a methodological starting point, I will adopt (and adapt) the principle formulated by Markus Hilgert in reference to texts: "Sinn ist keine 'natürliche' Eigenschaft des Geschriebenen wie etwa die physikalische Massendichte des Materials, durch das es artefaktisch gespeichert ist," but rather, as he continues quoting the cultural sociologist Andreas Reckwitz, "[sind] die

boličko značenje, nego je samo mehanički prenos jednog prastarog ornamenta koji je već davno izgubio svoje prvobitno značenje" ("although this motif is frequently used in the *stećak* stones of the Olovo area, it nevertheless does not have its former symbolic meaning, but is just a mechanical transfer of an ancient motif that has lost its original meaning a long time ago", translation mine) (Benac 1951, 53).

13 In accordance with medieval sources, Solovjev assumed the existence of direct links between the Middle-Eastern Manichaeans of late Antiquity, the early medieval Paulicians of eastern Anatolia/historic Armenia, the medieval Byzantine and Balkan Bogomils and, from there, the Bosnian Church and, further, the Patarens of the Italian peninsula and the Cathars of the Languedoc. Opponents of this view argue that medieval heresiologists simply applied labels familiar from ancient Greek and Latin sources to religious movements whose teachings they either misunderstood or deliberately misrepresented.

14 An association of the *stećak* stones and the Bogomils had originally been proposed by the famous British archeologist Arthur J. Evans, who had, as a young man, traversed Bosnia and Herzegovina on foot, just prior to its annexation by the Habsburg Empire (Evans 1877).

15 See Solovjev 1948 and Solovjev 1959.

16 See Kutzli 1977 and Wild 1970.

Bedeutungen von Texten Produkte von Sinnzuschreibungen ihrer Rezipienten [...], mithin ein Ergebnis sozialer Rezeptionspraktiken, einer Rezeption auf der Grundlage von routinisierten Sinnzuschreibungen und geteilten Sinnmustern – in deren Variabilität wurzelt die Variabilität des Textsinns".[17] Applied to the problem of the iconography of the *stećak* stones, this principle leads to the first, foundational argument of this paper: the sense of the imagery is not to be conceived of as its unchanging physical property, but rather as a result of an interaction between the object and its observer. Thus, the imagery *does not necessarily have only one meaning or sense*. This conclusion allows for the formulation of the basic hypothesis of this paper: the different meanings ascribed to the *stećak* imagery by scholars of the previously discussed opposed camps do not necessarily exclude each other. On the contrary, they should be conceived of as complementary, reflecting the existence of different reception practices in medieval Bosnia.

Having established the existence of different reception practices as a methodological principle, however, we are faced by the fundamental problem of a complete lack of *meta-texts* that would reveal anything specific about the way the *stećak* stones and their imagery were perceived by their contemporary observers. In the absence of appropriate meta-texts, a relatively firm basis for further argumentation is provided by the material characteristics of the *stećak:* it is, first of all, a tombstone, and thus intimately related to its creators' and observers' perceptions of death and the afterlife. While anthropological studies have shown that emotions surrounding death and burial rituals cannot be assumed to be universal,[18] one characteristic encountered in virtually all cultures around the world is the existence of a *liminal* phase affecting wider society following the death of one of its members. In this phase, ritual acts and behaviours tend to gain additional and distinct levels of significance.[19] Following this insight, the symbols and compositions of the *stećak* stones should be seen in relation to complex liminal psycho-social processes, rather than simple illustrations of the deceased individual's lifetime achievements or hopes for the afterlife.

17 Hilgert 2010, 89-90. "Sense is no 'natural' property like, for example, the physical mass density of materials";"the meanings of texts are products of sense ascriptions by their recipients (...), a result of social reception practices, a reception on the basis of routinized sense ascriptions and shared sense patterns - their variability forms the root of the variability of textual sense" (translation mine).

18 Metcalfe/Huntigton 1991, 44.

19 Thus, for example, the funerals of the Nyakysa of eastern Africa are characterized by the performance of traditional war dances. What is particularly interesting is the explanation of this dance provided by its participants: "This war dance is mourning, we are mourning the dead man. We dance because there is a war in our hearts – a passion of grief and fear exasperates us... A kinsman when he dances he assuages his passionate grief; he goes into the house to weep and then he comes out and dances the war dance; his passionate grief is made tolerable in the dance [literally, 'he is able to endure it there, in the dance'], it binds his heart and the dance assuages it" (Metcalf/Huntingtonn 1991, 56). Thus the meaning of the burial dance is much more complex than what a simple observation would reveal, involving a dynamic interaction between personal emotions and social customs.

Furthermore, based on our knowledge of medieval Bosnia and the wider region in general, the nature of the rare identified inscriptions, as well as the very frequent presence of the cross among the engravings, the art of the *stećak* can be ascribed to a broadly understood *Christian* context (which does not exclude the possibility of its ultimately pagan/pre-Christian origin), meaning that tombstones and burial sites were almost certainly associated with the sacred.[20] Indeed, there is evidence suggesting that prior to the development of church buildings, Christians celebrated their services in cemeteries.[21] In order to identify the medieval observers' possible reception practices of material artefacts that were likely to have been associated with the sacred, it is thus necessary to look into the ways in which 'art' or visual forms in general were perceived within the Christian *oikumene*.

The most obvious starting point is a series of theological justifications of art rooted in the long-standing dispute over the legitimacy of religious imagery in Christianity, ultimately reaching back to the period of Byzantine iconomachy. Western medieval theologians most frequently provided three basic arguments in favour of the existence of religious art, such as in this example by the 13th century Franciscan Bonaventura:

> In fact [images] were introduced for a triple reason, namely, because of the ignorance of humble people, so that they who cannot read the scriptures can read the sacraments of our faith in sculptures and paintings just as one would more manifestly in writings. They are likewise introduced because of the sluggishness of feelings, namely so that men who are not stimulated to devotion by the things that Christ did for us when they hear about them are excited at once when they become aware of the same things in statues and pictures, as if present to the body's eyes. Our feeling is more excited by things it sees than by things it hears… because of the unreliability of memory, in that things that are only heard fade into oblivion more easily than those that are seen.[22]

Thus the three reasons for the existence of images Bonaventura lists are their ability to teach 'humble' (i.e. illiterate) people, their emotional effect and their role in aiding in the process of memorization.

However, even a basic familiarity with the iconography of the *stećak* stones reveals that either Bonaventura's theory of the religious function of art is not the appropriate theoretical framework for its understanding, or, alternatively, that it reflects a set of beliefs that is very different from those we usually associate with medieval European Christianity, either of the Catholic or of the Orthodox kind. Most importantly, there is

---

20 The historian Charles Freeman quotes the following words of the early Christian martyr Eusebius: "The bones of a martyr are more precious than stones of great price, more splendid than gold" (Freeman 2011, 214).

21 Freeman notes that the 3rd century Roman Emperor Valerian "ordered that no Christian services be held and that Christian cemeteries where worship took place be seized" (Freeman 2011, 211).

22 Hamburger 2006, 15.

virtually nothing in the carvings of the *stećak* that could be interpreted as an illustration of the basic tenets of the Christian faith, such as, for example, the Virgin Mary and Jesus, the Crucifixion, or any biblical events. Furthermore, the purpose of the carvings does not appear to be a direct arousal of pious emotions, and particularly not the representation of the deeds of Christ, as Christ (at least in his human, visible form) is completely absent from them.[23] Finally, it is rather difficult to judge whether one of the functions of the images was to aid believers in the process of memorization. In order to provide an answer to this question, it is necessary to know what they represented in the first place, and whether this subject matter was something deemed worthy of remembrance.

Without explicitly addressing that question, Aleksandar Solovjev assumed that, in accordance with Bonaventura's theory, the *stećak* carvings do indeed represent the 'sacraments' of the Christian faith, but a Christian faith understood in a neo-Manichaean manner.[24] Thus, for example, he provided a credible explanation for the very frequent presence of the crescent,[25] whose number of occurrences on the *stećak* stones is second only to that of the cross: according to Manichaean cosmology, the moon acts as a celestial ship, transporting the souls of the deceased, conceived of as fragments of divine light, back to their heavenly abode. Its presence on a tombstone would thus represent both an illustration of a fundamental article of faith and the expression of hope that the person buried underneath would be rewarded by a heavenly afterlife. Following a similar logic, Kutzli[26] argued that the peculiar symbols described as anthropomorphic fleur-de-lys can be linked to the neo-Manichaean teaching about the status of the *true Christians*—described as *perfecti* in heresiological writings on the Cathars and Patarens of Western Europe—as the *God-bearers* or *theotokoi*, a title

23 In a recent article, however, the Bosnian scholar Ema Mazrak argues that Jesus is represented as the apocalyptic judge on one of the most richly decorated (but somewhat damaged) stones known as the *Zgošća stećak* (named after the village of Zgošća in central Bosnia where it was originally located, before its relocation to the National Museum in Sarajevo) (Mazrak 2012).

24 Solovjev 1956.

25 In medieval Western Christian art, the crescent frequently appears in depictions of the crucifixion, above the left arm of the cross, alongside the sun on the other side. The appearance of the sun and crescent/moon in this composition is interpreted in different ways: as an illustration of the twofold nature of Christ, the two parts of the Bible (Speake 1994, 134), or the idea that nature in its entirety was dismayed by Christ's execution (Forstner 1977, 103). However, there is nothing in the iconography of the *stećak* stones that would suggest this particular meaning of the crescent. Of more relevance may be the association of the crescent with the Virgin Mary, based on the mysterious woman appearing in the sky in Apocalypse 12:1, although there are, again, no clear indications of this particular association in the iconography itself. The only direct parallel is found is found in some Eastern Orthodox Churches, as for example the 12th century Cathedral of St. Dimitri in Vladimir, Russia, where the cross on the roof of the church is contained within an upward pointing crescent. This motif is interpreted as a symbol of Byzantine royal power, an anchor in the sense of a sign of salvation, a blossomed cross, a chalice, or a trampled-upon snake (Alefeyev 2001, 57).

26 Kutzli 1977.

reserved for the Virgin Mary in orthodox Christianity (Fig 4). Bound by vows of purity and chastity, it is in fact the true Christians who continuously bring the divine being Christ into the material world, a teaching illustrated by the transformation of the human being into a *fleur-de-lys*, a symbol normally associated with the Virgin Mary.



Fig. 4: Anthropomorphic fleur-de-lys, Kupres, Bosnia and Herzegovina, photo by Sanja Vrzić

3 Towards an Alternative Concept of Artistic Sense

The moot point of the debate between the 'orthodox' and the 'neo-Manichaean' camps is constituted by the interpretation of the cross, the fundamental symbol of Christianity and most frequently (though by no means universally) occurring motif on the stećak. On the one hand, the frequent presence of the cross has often been used as the decisive argument against the theory of the *stećak*'s neo-Manichaean nature, as one of the most commonly levelled heresiological charges against the medieval 'heretics' was their refusal to venerate the cross.[27] On the other hand, as previously noted, there is not a single depiction of the crucifixion, while the crosses that can be found show

27 The question of the Bosnian Christians' attitude towards the cross is complex and cannot be adequately treated here. A possible explanation (based on a close reading of heresiological sources) of the frequent occurrence of the cross from a 'neo-Manichaean' perspective is the argument that the Bosnian Christians rejected the practice of *venerating* the cross, rather than the symbol as such.

a bewildering number of variations, ranging from conventional ones on the one end of the spectrum to so-called flourishing crosses whose upper arm has been replaced by solar symbols on the other (Fig 5). While a detailed discussion of the symbolism of the cross and its various forms goes beyond the scope of this paper, it should be noted that one of the few contexts in which comparable forms of the cross can be found are the *kchachkar* stones[28] of Armenian Christianity, a non-Chalcedonian church with a miaphysite Christology. Thus it seems certain that the symbol of the cross on the *stećak* stones does not allow for a simple, straight-forward interpretation. Rather than providing an illustration of a religious dogma for the illiterate, it appears to represent a complex symbol whose decipherment requires a certain degree of initiation or intellectual inquiry.



Fig 5: Flourishing crosses, Radimlja necropolis, Bosnia and Herzegovina, photo by Sanja Vrzić

It is precisely this characteristic of the cross symbol, as well as numerous other motifs found on the *stećak* stones, that strongly suggests that an alternative to Bonaventura's theoretical framework should be sought. Such an alternative can in fact be derived from what is known about the early Christian attitude towards art. In one of the earliest surviving Christian reflections on visual culture, around the year 200 AD, Clement of Alexandria provided the following advice on pictorial devices that Christians should chose for the finger ring they wore as a signet:

28 For an overview of medieval Armenian art, including the *kchachkar*, see Thierry 1989.

> Our seals should be a dove or a fish or a ship running in a fair wind or a musical lyre such as the one Polycrates used or a ship's anchor such as the one Seleucus has engraved on his sealstone. And if someone is fishing he will call to mind the apostle [Peter] and the children [baptizands] drawn up out of the water.[29]

Commenting on this and similar examples of early Christian attitudes towards visual imagery, Finney concludes that "the creation of early Christian art seems to have taken place simultaneously and in various places. In every attested example, the scenario involved Christians turning to pagan workshops and exploring their already existing iconographic repertoires."[30] The crucial element that enabled Christians to appropriate pagan imagery was the existence of a specific interpretative tradition that allowed the adopted symbols to be read in a particular way. Unlike Bonaventura's approach, where ideas are translated into images, in this case the process is reversed, the interpretative process starting with existing images and finishing with their adjustment to religious concepts.

In this sense, the early Christian attitude can be identified with what the art historian Jas Elsner calls a 'mystic' mode of viewing, contrasting it with a mimetic-naturalistic conceptualization of visual art. This mode of viewing or, more precisely, principle of visual hermeneutics, can best be understood within the philosophical framework of neo-Platonic metaphysics, according to which 'true' reality lies beyond sense perception and can only be perceived by the mind's 'inner eye'. Thus the purpose of visual art is not to provide a reflection of material reality, but rather to act as a conduit for the perception of 'higher', spiritual truths. The final aim of mystic viewing is to overcome what is perceived as the limitations of material existence: "mystic viewing is predicated upon the assumption that in mystic experience the dualism of subject and object can be transcended into a unity that is neither subject nor object and yet is simultaneously both."[31] In order to gain a more precise understanding of the mystic mode of viewing, it is necessary to take a closer look at the work of the 3rd century neo-Platonist philosopher Plotinus, who carried out a profound influence upon the still developing metaphysics of early Christianity. In the process of elaborating his ideas, Plotinus develops a theory of art that is diametrically opposed to the principle of visual mimesis.

Building on the idea of the 'nous' as a higher reality superior to the realm of the material universe, Plotinus links depth, darkness and matter on the one hand and light, mind and single-plan perspective on the other:

---

29 Finney 1994, 111.
30 Finney 1994, 52.
31 Elsner 1995, 90.

Τὸ δὲ βάθος ἑκάστου ἡ ὕλη·λδιὸ καὶ σκοτεινὴ πᾶσα, ὅτι τὸ φῶς ὁ λόγος. Καὶ ὁ νοῦς λόγος. Διὸ τὸν ἐφ´ ἑκάστου λόγον ὁρῶν τὸ κάτω ὡς ὑπὸ τὸ φῶς σκοτεινὸν ἥγηται, ὥσπερ ὀφθαλμὸς φωτοειδὴς ὢν πρὸς τὸ φῶς βαλὼν καὶ χρόας φῶτα ὄντα τὰ ὑπὸ τὰ χρώματα σκοτεινὰ καὶ ὑλικὰ εἶναι λέγει κεκρυμμένα τοῖς χρώμασι.[32]

Accordingly, the most accurate method of displaying higher reality is through images devoid of depth and gradations of light. Besides the training/tradition required to decipher the meaning of such works of art, another significant factor is the internal purification of the observer:

Ἐὰν δὲ ἴῃ ἐπὶ τὴν θέαν λημῶν κακίαις καὶ οὐ κεκαθαρμένος ἢ ἀσθενής, ἀνανδρίᾳ οὐ δυνάμενος τὰ πάνυ λαμπρὰ βλέπειν, οὐδὲν βλέπει, κἂν ἄλλος δεικνύῃ παρὸν τὸ ὁραθῆναι δυνάμενον. Τὸ γὰρ ὁρῶν πρὸς τὸ ὁρώμενον συγγενὲς καὶ ὅμοιον ποιησάμενον δεῖ ἐπιβάλλειν τῇ θέᾳ. Οὐ γὰρ ἂν πώποτε εἶδεν ὀφθαλμὸς ἥλιον ἡλιοειδὴς μὴ γεγενημένος, οὐδὲ τὸ καλὸν ἂν ἴδοι ψυχὴ μὴ καλὴ γενομένη. Γενέσθω δὴ πρῶτον θεοειδὴς πᾶς καὶ καλὸς πᾶς, εἰ μέλλει θεάσασθαι θεόν τε καὶ καλόν.[33]

We are thus confronted by a conceptualization of art that is very different from Bonaventura's: rather than serving as a means of transmitting complex concepts and ideas to the illiterate, it becomes an elitist medium (in an intellectual and/or moral sense) whose sense can only be grasped by those whose inner being is sufficiently elevated and thus capable of grasping the most profound spiritual truths.

The relevance of the Plotinian conceptualization of visual art for the carvings of the *stećak* is suggested by one of their most characteristic features: their pronounced flatness. While the origin of the *stećak* reliefs is often summarily ascribed to Western European Romanesque and Gothic influences, in a formal sense they appear to be more closely related to an older tradition of flat carving found particularly in the art of pre-Romanesque Europe and the early medieval Caucasus, most notably the 10th century Armenian Church of the Holy Cross on the island of Aghtamar in Lake Van (Fig 6). The most striking characteristic of this and similar carvings is their strict and consistent limitation to planarity (with only slight suggestions of depth in the drapery folds or the overlapping arms of the three youths in the fiery furnaces), despite the apparent technical capabilities of the artist, as evidenced by the more plastic figures and grape clusters in the upper frame of the composition. Although the carvings on the stećak stones never reach the technical virtuosity of the Church of the Holy Cross,

32 Plotinus 1857, IV:5; "The depth (of beings and things) is matter, and that is why matter is dark. The light illuminating it is form; the mind perceives the form and, seeing the form of a being, assumes that the depth of this being is a darkness placed below the light." Translation by Grabar (Grabar 1969, 289).
33 Plotinus 1857, VI:9; "The eye must be adapted and assimilated to what it sees. Never could an eye see the sun unless it had become like the sun, or the soul see the beautiful without itself being beautiful. Therefore let each man who wishes to contemplate God and beauty, begin by becoming godlike and beautiful himself." Translation by Grabar (Grabar 1969, 289).

they nevertheless display an equal reluctance to display plastic figures. While a traditional, teleologically conceived art history would see this 'flat style' as nothing but a first step towards the ultimate 'liberation' of sculpture (or, in the case of the *stećak*, a backward, primitive form of art), an awareness of the Plotinian theory of art suggests that the reasons for its 'limitations' may be much more profound than mere aesthetics. The aim of this type of sculpture may rather be to draw attention to the non-material nature of the motifs it is depicting. In a formal sense, the art of the *stećak* can be seen as a heir to this tradition, remaining immune to the Western European/Catholic proliferation of sculpture in the round in this period.[34]



Fig. 6: Church of the Holy Cross, Lake Van, Turkey, photo by Gorčin Dizdar

4 The three Modes of Seeing

Despite such circumstantial indications, however, the suggestion that a late antique neo-Platonic theory of art has any direct relevance for understanding the carvings of the stećak stones admittedly remains a somewhat far-fetched hypothesis. A more immediate significance can, however, be ascribed to a specifically Christian reception and redaction of the Plotinian theory whose roots reach back to the earliest Chris-

34 This is not to deny that there may have been significant influences of Romanesque and Gothic art on the iconography of the *stećak* stones.

tians. In his *Literary Commentary on Genesis*, Augustine wrote of three kinds of vision that are associated with different senses or faculties of the mind: the eyes are used to see corporeal objects, the imagination perceives likenesses of objects, while the intellect is where "the soul understands those realities that are neither bodies nor the likenesses of bodies."[35] Similarly, the 8th century English cleric Alcuin of York, who was active at the court of Charlemagne, distinguished between corporeal, symbolic and mental ways of seeing, paying particular attention to distinguishing the latter two, noting that "the third is unknown to most because they do not know how to differentiate what is symbolic and what is mental."[36] The different modes of seeing are treated more extensively in the 12th century French theologian Richard of St. Victor's commentaries on the Apocalypse of St. John and linked explicitly to the interpretation of scripture. Thus he distinguished between seeing of the exterior or visible world, which is equated to the historical level of scripture; the outward appearance or physical action with mystical significance corresponding to allegorical interpretation of scripture; seeing with the 'eyes of the heart', corresponding to eschatological truths, and finally the fourth level which is entirely spiritual or visionary, representing the "ascent of the spirit to celestial contemplation without the intermediary of visible forms."[37]

What the theory of the three modes of seeing provides is a specifically Christian tradition that succeeds in synthesizing Bonaventura's didactic and ultimately mimetic conception of art with the 'mystical', neo-Platonic idea of using images as conduits to a higher, spiritual reality. Although the three mentioned theories do not use the same terminology, it is clear that the different modes of seeing they discuss reflect more or less equivalent ideas. Thus, the first mode refers to a perception of corporeal objects or the visible world, corresponding to a purely mimetic conception of art. The second mode encompasses the perception of likenesses of objects or the mystical significance of outward appearances or physical actions, an idea most closely related to the concept of allegory. Finally, the third mode, incorporating the perception of non-corporeal objects and celestial realities, can be seen as a direct appropriation of the neo-Platonic mystical mode of viewing into a Christian framework.[38] Most importantly for the further usage of this conceptualization of religious imagery, Caviness concludes that "the modes of seeing elucidated by Richard of St. Victor are in fact seldom isolated in art; the richest works, like the richest passages of scripture, might allow exegesis on all four levels."[39]

---

35 Miller 1995, 33.

36 Noble 2005, 217.

37 Caviness 2001, 21.

38 Richard of St Victor's idea of "seeing with the 'eyes of the heart'" is somewhat problematic for this threefold division, as it seems to stand somewhere between the allegorical and the mystical mode of viewing.

39 Caviness 2001, 21.

While there is no direct evidence that Bosnian Christians (or, for that matter, Catholics and Orthodox Christians in medieval Bosnia) were familiar with this theory of religious art, there are at least some circumstantial indications that it may have corresponded with their general religious outlook. First of all, the few surviving biblical manuscripts of the Bosnian Christians display certain archaic features, most notably the division of chapters into the so-called Ammonian Sections, a system that was generally abandoned by the time of the High Middle Ages. Thus, the conservatism of the Bosnian Christians displayed in relation to biblical manuscripts may well have extended to their understanding of visual arts. Secondly, and more importantly, two of the biblical manuscripts of the Bosnian Christians contain a series of glosses that provide commentaries on the gospel lines they accompany. While these glosses have been subject to varied interpretations, here it will suffice to establish that they represent highly allegorical interpretations of biblical events, occasionally utterly removed from their original context.[40] Thus, we can be certain that Bosnian Christians were familiar with allegorical methods of textual hermeneutics, suggesting that a similar approach could have been used in relation to visual imagery. Confronted by the failure of Bonaventura's conceptualization of art to adequately explain the imagery of the *stećak*, the 'mystical' hermeneutical strategy thus provides a credible alternative that can account for the very different interpretations that have hitherto been suggested.

To a greater extent than any textual indications, however, the existence of distinct levels of interpretations among the Bosnian Christians is suggested by their organizational structure. While there is no scholarly consensus on the question of the Bosnian Christians' metaphysical beliefs, one thing that seems beyond doubt is their division into two classes, a small minority of ascetic men and women who were simply referred to as *Christians or true Christians* and literally constituted the Bosnian Church, and a much wider class of adherents whose precise status and obligations are not entirely clear. Additionally, medieval Bosnia must have contained a significant number of people who were either adherents of the Catholic or Orthodox Churches, or perhaps did not belong to any church. Thus, the social structure of medieval Bosnia corresponds to the three levels of visual meaning encountered above, the mimetic level being available to every observer regardless of his or her background, an allegorical meaning known by the wider circle of adherents of the Bosnian Church and/or regular members of the Catholic and Orthodox Churches, and finally a mystical sense revealed only to the *true Christians*.

40 For example, in a gloss found in the so-called Vrutok gospel (private property of Popović/Popovski family from the town of Vrutok near Gostivar in Macedonia, transliteration published in Kuna 2008), commenting on Matthew 8:28-33, we are told that "the demons are satanic spirits, while the swine - all who do not believe in Christ; so is the sea. The herders - Peter and Paul and Mary, from whom seven demons left, all who have abandoned the Old Testament. The town - Christ and the New Testament - as it says in the Apocalypse - and Jerusalem saw how he came down from the heavens from God." (Nakaš 2012, 133).

Two remarks must be made before this scheme is applied to the imagery found on the *stećak*. Firstly, a similar threefold conceptualization of art may have been available to Orthodox monks or Catholic friars as well as Bosnian Christians. The likelihood of this possibility cannot be assessed *a priori*, however, but must be established for each image or symbol separately. Secondly, the 'allegorical' meaning cannot be reduced to the religious dimension alone, as there may well have existed other associations such as political or cultural ones. In the rest of this paper, however, I will mainly focus on the religious dimension of the imagery from the perspective of Bosnian Christianity.

5 The Stag Hunt: a Mimetic Understanding

The particular motif I want to discuss here is the stag hunt. This motif occurs on roughly 100 *stećak* stones[41], the majority of them in the southern part of modern day Bosnia and Herzegovina (the region of Herzegovina). While many other of the frequently occurring motifs, such as the cross, the grapevine, or the circle dance, appear in a large number of variations, the depiction of the stag hunt is surprisingly constant. It usually consists of one or two hunters, on foot or mounted, aided by a dog, thrusting their spear or releasing their arrow towards the pursued animal (Fig 7).[42] Although there is at least one notable exception to this rule[43], the reliefs regularly show one particular moment of the stag hunt, the point at which the hunter is about to thrust his weapon towards the animal. In a formal sense, the hunter and the stag take up a nearly equal amount of space, thus directing the viewer's attention towards their interaction as the focal point of the composition. Commenting on the crucifixion and the tauroctony as the central images of Christianity and Mithraism respectively, Jas Elsner writes that "the god is transformed from a static cult image to a god performing ritual action (whether as sacrificer or as a victim). It is the action that deifies, the performance is the deity."[44] If the depiction of the stag hunt on the *stećak* can be ascribed any religious significance, it would seem that we are dealing with an equally 'dynamic' conception of divinity.

For the majority of scholars following the school of thought established by the National Museum of Sarajevo, however, the stag hunt does not have any religious significance, representing nothing but the naturalistic depiction of the leisurely pursuits of the medieval Bosnian aristocracy. Along with images of the circle dance and jousting, the stag hunt is usually classified into the wider category of 'secular motifs' and thus removed from the further discussion of the *stećak*'s religious sense. Following

41 For the most comprehensible list of *stećak* decorations, see Wenzel 1965.
42 There are, however, several examples of depictions of bear and boar hunts.
43 On the previously discussed *Zgošća stećak*, see note 13 above.
44 Elsner 1995, 217.



Fig. 7: Stag hunt, Blidinje, Bosnia and Herzegovina, photo by Sanja Vrzić

the principles of visual hermeneutics established above, however, it is not necessary to exclude either possibility. On one, the most basic level, it is clear that the image does indeed represent a stag hunt. Despite the lack of details, it may indeed even depict, or more precisely suggest, the person buried underneath the stone engaged in one of his favourite lifetime pastimes. The reason for its appearance on a tombstone would thus be a simple desire to remember the person in a particular way, determined either by himself or his descendants. This level of meaning could be perceived by any observer, regardless of his or her religious, cultural or political background. Despite the initial attractiveness of this simple response to the question of the motif's meaning, however, it must be pointed out that a purely secular tombstone decoration of this kind would be highly anomalous in the context of the sepulchral arts of Christian medieval Europe.

Following the 'secular' interpretation, but crossing somewhat into the territory of allegorical meanings, the stag hunt can be further read as a marker of class identity, subtly reaffirming the dominant social structure. The 'ritual action' of the stag hunt could thus be seen as socially transformative rather than religious: by carrying it out, the portrayed hunter 'performs' his privileged social status. In this context, it is worth mentioning the oft-repeated argument that the erection and decoration of a *stećak*

stone must have been very costly and thus only available to the social elites.[45] However, even if the erection of the *stećak* was an exclusively or predominantly elitist affair, it does not mean that its *sense* and *reception* should be restricted to these classes alone. In his analysis of burial customs, the anthropologist Maurice Bloch notes that "the death of the individual is the source of rebirth of the group"[46], offering as a general hypothesis the claim that "the world religions bury the individual and send him to God and out of the social world. At the same time this expulsion purifies that part of the person which continues on earth and which will be re-used and reincarnated in other members of the corporate group to which the dead belonged"[47]. Thus, the sense of the depiction of the stag hunt would not be exhausted in the remembrance of the deceased, but rather in the survival of this custom, along with the corresponding 'corporate group' or culture among the hunter's descendants.[48]

But there are several indications suggesting that the meaning of the stag hunt motif should not be reduced to a quasi-naturalistic representation. First of all, the manner in which it is usually depicted appears schematic and formulaic rather than mimetic. While this fact could be caused by nothing more but than the artist's low level of technical skill, a more probable explanation is that the purpose of the image is to call to mind an idea rather than to depict an actual event.[49] Furthermore, if the only purpose of the motif was the glorification of the hunter, one would (at least in some instances) expect a different kind of composition, one putting more emphasis on his power over the stag—for example, the hunter triumphantly dealing the death blow to a stag lying below his horse's feet. Most importantly, however, a religious level of meaning of the motif is suggested by the transcultural significance of the stag symbol on the one hand, and its treatment in other *stećak* compositions on the other. Whereas a focus on the hunter as the dominant figure of the composition implies a more secular understanding of the motif, a greater emphasis on the stag leads towards a more religious and specifically Christian interpretation, turning the viewer's attention towards the idea of *victimhood*.

---

45 For illustrative purposes, it is worth noting that in contemporary Bosnia and Herzegovina, a *stećak*-sized block of stone costs approximately € 5000.

46 Bloch 1988, 24.

47 Bloch 1988, 20.

48 This argument is supported by the fact that the stag hunt is often accompanied by another frequently occurring motif, the circle dance. While the motif of the circle dance requires a separate treatment, here it will suffice to note that it usually involves a larger number of men and women, suggesting the symbolic inclusion of wider circles of society.

49 In this respect, the motif can be compared to the illustrations on the catacombs of early Christians, which Grabar calls "image-signs", noting that "image-signs, as found in the catacombs, fulfill their purpose successfully only in so far as they are clear, but the concept of clarity is a function of the training of the viewer" (Grabar 1968, 10).

6 The Shamanic Stag

Although one must be careful when analyzing the appearance of similar symbols or motifs in different cultures and time periods, a comparative perspective can at least offer a clue for its appropriate understanding. In the case of the stag, we are faced by a tradition of its representation reaching back to the very beginnings of artistic creation: it is a frequently occurring motif on petroglyphs around the world whose age is estimated at about 10.000 years or more.[50] Much later, around the year 1000 BC, megalithic monuments known as *deer stones* appear in Mongolia, representing the stag in various shapes, sometimes flying or holding a sun-disc in its antlers, thus strongly suggesting its spiritual significance. Related types of megaliths can be found all over central Asia, and even as far west as the region of Dobruja on the Black Sea coast of modern day Romania and Bulgaria. The shamanistic character of the stag is more clearly expressed in the Gundestrup cauldron, an Iron Age silver vessel found in Denmark, showing a seated man with antlers surrounded by different animals (including a stag) looking towards him.[51] While far from exhaustive, these three examples illustrate the frequent appearance of the stag in the arts of very different cultures and time periods, as well its common association with the divine or supernatural.

The stag also plays a significant role in the history of Christian art, where it usually appears as an illustration of the words of Psalm 42:1: “As the deer pants for streams of water, so my soul pants for you, my God”, provided with an additional dimension by Jesus’s references to the ‘living water’ (e.g. in John 4:10). A notable example of this motif carved in stone can be found on the portal of the 7th century Ateni Sioni Church in Georgia.[52] This level of the stag’s symbolism appears to have been familiar in medieval Bosnia, as one *stećak* stone can be read as its direct illustration: on a horizontal slab, an engraved stag is running towards a hollowed out indentation that can serve as a container for rain water or another liquid (Fig 8). Another level of the stag’s usual symbolism is provided by various medieval bestiaries which tend to reproduce the remarks made by Isidore in his *Etymologies*: “Cervi [...] serpentium inimici cum se gravatos infirmitate persenserint, spiritu narium eos extrahunt de cavernis, et superata pernicie veneni eorum pabulo reparantur“.[53] This characteristic of the stag is also frequently illustrated in Christian art. Despite the frequent appearance of the snake on the *stećak*, however, it is never shown in combination with the stag.

---

50 See, for example, Jacobson 1992.

51 For an illustration, brief discussion and further literature on the Gundestrup cauldron, see Koch 2006, 854–857.

52 For a discussion and illustration, see Mepisashvili/Tsintsadze, 1979.

53 Isidore 1911, 1:18 (“Deer [...] are the enemy of snakes. When deer are ill or weak they draw snakes out of their holes with the breath of their nostrils and eat them, overcoming their poison and thus renewing themselves,” translation mine).



Fig. 8: A (barely visible) stag panting for water, Bitunja, Bosnia and Herzegovina, photo by Sanja Vrzić

These insights enable us to postulate a first possible (religious) allegorical level of the stag's significance: it represents a virtuous Christian soul yearning for proximity to God. Following the logic of this interpretation, the hunters and dogs would stand for the dark forces of this world aiming to divert the righteous soul from its virtuous path. Despite its strong allusions to the evils of this world, this idea could be classified as *Christian* in the broadest sense, not allowing for a closer denominational determination. This interpretation also provides a convincing explanation for the way the hunt is depicted: despite its precarious situation, the stag has not been hurt or caught, thus creating an ultimately optimistic message. The person buried underneath the stone may have led a particularly virtuous life, or, alternatively, the image may be an expression of the desire for a heavenly afterlife, analogous to depictions of the deceased kneeling before the Virgin Mary on Western European tombstones of this period. The idea that the image may possess several layers of meaning thus leads to the intriguing possibility that, depending on the way it is observed, both the hunter and the stag may in some way represent the deceased person. Taking this interpretation a step further, the stag hunt can actually be read as an allegorical representation of the internal battle between the body and the soul.

A closer analysis of some of the other appearances of the stag on the *stećak* stones, however, suggests that on one level, its significance may be closer to the more archaic, shamanistic context. In numerous instances, the stag's antlers are decorated by rosettes of various forms, a very frequently occurring symbol on the *stećak* stones

that almost certainly possesses a symbolic, religious meaning. This intuition is given additional weight by a *stećak* from Hutovo, where a circle dance is led by a man riding on a stag. The identification of the stag with a kind of spiritual guide is further suggested by a *stećak* stone from Čengić bara, depicting a man with antlers holding the reins of two mounted men's horses in an apparent gesture of reconciliation (Fig 9). If this interpretation is correct, it leads to the conclusion that the stag should be read as a specifically Bosnian Christian, rather than general, non-denominational symbol. In one of the very few indications of the possible relationship between the Bosnian *true Christians* and the wider circle of their adherents, heresiological sources report they were regarded as carriers of the Holy Spirit and were honoured by a ritual greeting known as *adoratio*. While this argument remains conjectural, it appears more likely that the *true Christians*, conceived as carriers of the Holy Spirit, rather than Orthodox or Catholic priests were pictured as spiritual guides symbolically transformed into stags.

Heresiological sources in fact provide another significant clue for the decipherment of the stag hunt's possible meaning in a Bosnian Christian context. In a document entitled "Discussion between a Roman Catholic and Bosnian Pataren", believed to have been written in the 1230s by the Dominican inquisitor Paul the Dalmatian[54], we are told of the Bosnian Christians' belief that a mark of the true Christian is that (s)he is subject to persecution in this world. Now, regardless of whether the Bosnian Christians truly were heterodox or not, we can be certain that they were periodically subject to persecution by domestic or foreign religious and secular authorities.[55] This insight allows for a reconciliation of the 'shamanistic' interpretation of the stag with the role it is assigned in the hunt composition: the stag hunt would thus be an allegorical representation of the persecution of the Bosnian Christians in general, or the person buried underneath the stone in particular. This interpretation would also provide a possible explanation for the predominance of the stag hunt motif in the region of Herzegovina: according to the early 17th century Ragusan chronicler Mauro Orbini, in 1459 the Bosnian king Stjepan Tomaš forced 2,000 Bosnian Christians to convert to Catholicism, expelling another 40—or, in an alternative translation, 40 thousand—who refused to convert to the region of Herzegovina.[56] Thus, regardless of the actual number, Herzegovina remained the last stronghold of the Bosnian Christians after they had become subject to persecution in the Bosnian kingdom.

54 This dating is suggested by Šanjek, who adds that the document's "author is very familiar with the social and religious conditions of the time in Bosnia" (Šanjek 2003, 162, translation mine).
55 During the first half of the 13th century, the Hungarian kingdom had carried out a crusade against Bosnia, with one source mentioning that "many of those who did not want to convert were burnt on the pyre by officials of the vice-regent Koloman" (Šanjek 2003, 135, translation mine).
56 Malcolm 1996, 41.

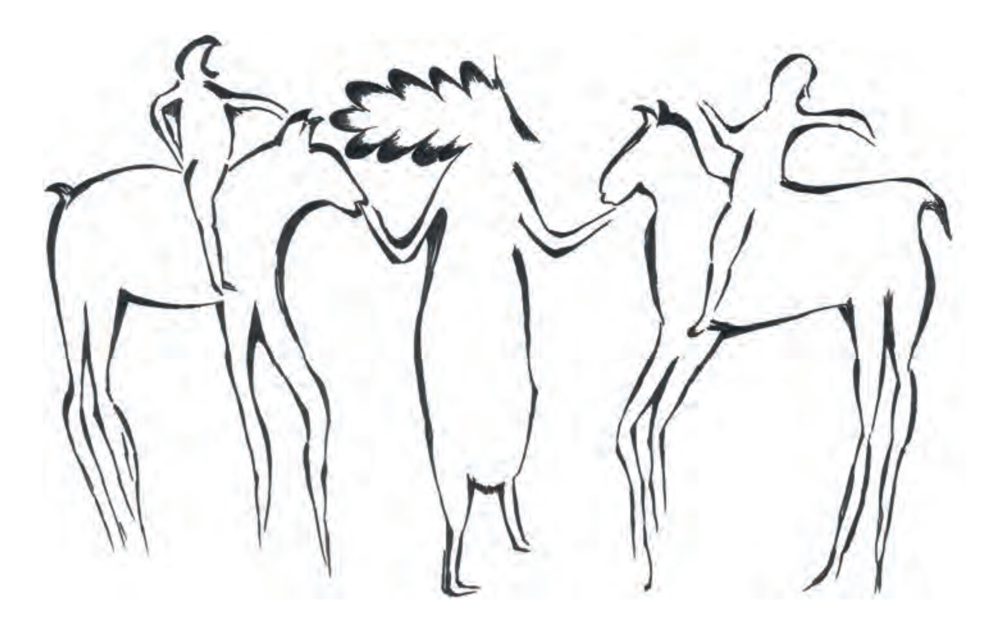


Fig. 9: A shamanic stag, Čengić bara, drawing by Rudolf Kutzli

7 Towards a symbolic meaning

Having explored some of the possible allegorical meanings of the stag hunt, it remains to be seen whether an additional, symbolical level of the motif can be identified. In that respect, we are faced by a fundamental methodological dilemma: if we are to take account what those who viewed images in a symbolical or 'mystical' sense themselves thought about the matter, this level of meaning is, as noted above, only perceivable by those who are sufficiently purified and spiritually elevated. Furthermore, what we are talking about is the perception of 'non-corporeal', 'mental' or even 'celestial' realities, which, granted that we do not dismiss these concepts as obscurantist mystifications, may be impossible to capture in conventional words and grammatical forms. In a sort of adaptation of the theological *via negativa*, it is possible to say what the symbolical sense is not: a meaning that is directly or even allegorically related to the actual subjects or objects displayed in the image. Nevertheless, it is not a completely arbitrary meaning either, taking the image as a starting point and leading to an utterly unrelated, subjective conclusion. If the concept of the mystical or symbolical sense is to preserve any degree of objectivity, it can only be based on one feature of the image: the abstract forms or relations created by its visible elements.

A possible way to conceptualize mystical or symbolic viewing is given in Rudolf Steiner's *Outline of Occult Science*.[57] Using the example of the rosy cross symbol, Steiner notes:

> Now we gaze in spirit on the rose and say to ourselves: 'In the red sap of the rose is the erstwhile green sap of the plant—now changed to crimson—and the red rose follows the same pure, passionless laws of growth as does the green leaf.' Thus the red of the rose may offer us a symbol of a kind of blood which is the expression of cleansed impulses and passions, purged of all lower elements, and resembling in their purity the forces working in the red rose. Let us now try not only to assimilate such thoughts within our reason, but also let them come to life within our feelings. We can experience a blissful sensation when contemplating the purity and passionless nature of the growing plant. We can awaken the feeling within us how certain higher perfections must be paid for through the acquisition of passions and desires. This, then, can change the blissful sensation previously experienced into a serious mood: and then only can it stir within us the feeling of liberating happiness, if we abandon ourselves to the thought of the red blood that can become the carrier of inner pure experiences, like the red sap of the rose. The important point is that we should not look coldly and without feeling upon these thoughts which serve to build up such a symbolical concept.[58]

The last paragraph represents only a fragment of a much longer 'initiation' into a 'mystical' viewing of the rosy cross. But it suffices to demonstrate the basic elements of this hermeneutical strategy: a concentration on the transformation of objects and their characteristics, an emotional experience of abstract insights, an attempt to 'enliven' thoughts through the infusion of new emotions, and the derivation of new intellectual insights from such emotional states. Without doubt, an equally complex 'mystical' insight can be derived from the stag hunt motif: starting from the emotional state of the hunter, his control of the horse below him on the one hand and his impending attack on the fleeing stag on the other, the transformation of his emotion into the firm grasp of the weapon with which he is about to take a life, on to the innocent stag running for his survival, perhaps causing a feeling of compassion, thus brining to mind man's internal conflict between a desire to possess and control and his awareness of the suffering of others… And, further, taking into account the possible association of the pursued stag and a spiritual guide, a contemplation of the image may lead to a reflection upon the fate of the true Christian in this world, the necessity of following the path set by Jesus Christ and facing persecution and martyrdom.

Rather than dwelling upon the possible symbolic associations, my aim here is only to show one of the directions in which they could be taken. As Steiner sufficiently stressed, however, this type of visual hermeneutics only makes full sense if it is accompanied by an emotional involvement. The ultimate aim of this combined

---

57 I would like to stress that I do not endorse or imply an acceptance of any aspect of Rudolf Steiner's philosophy, but simply use his conceptualization of symbolic viewing as a suitable illustration.
58 Steiner 1922, 225.

intellectual and emotional experience is an overcoming of the duality of subject and object, the observer and the observed, as it was shown in the previously quoted statement of Plotinus. The thoughts and feelings associated with the stag hunt should become so deep and profound that nothing else exists outside of them, neither an 'I' experiencing these thoughts and feelings, nor an image or concept causing them. It must be remembered that all theoreticians of the concept of 'mystical' viewing insisted that it is carried out with something referred to as an 'inner eye', rather than with eyesight. Thus 'mystical' viewing becomes completely detached from the physical object and, as such, unavailable to objective, scientific insight or evaluation. All that can be done is to provide some insights into the ways in which this type of viewing is carried out, while its actual experience remains on a subjective level.

The reliefs of the *stećak* stones thus represent a very fitting illustration of Hilgert's previously quoted claim according to which sense is no physical property, but rather a product of sense ascriptions by its recipients. On a most basic and universal level, accessible both to the untrained medieval and contemporary observer, the reliefs can be understood as a mimetic representation of actual physical objects and events such as, in the case discussed here in detail, a stag hunt. Thus, what is present and visible is a series of naturalistic images carved in stone. The images' allegorical level of significance, however, is not immediately visible, emerging only through a process of sense ascription that may have been, as Hilgert suggests, routinized and socially determined in its original context, but has to be carefully reconstructed by the contemporary observer. However, as I suggested in this paper, there is an additional presence in these reliefs that transcends the allegorical level of significance. This presence is the symbolic or sacred meaning which is available only to those observers who were, firstly, initiated into or trained to perceive it and secondly, according to those writing in a neo-Platonic tradition, sufficiently "purified" or mentally prepared to absorb it.

The hypothesis proposed in this paper, according to which the ancient threefold, 'mystical' conceptualization of art should be preferred to Bonavantura's more conventional mimetic and didactic understanding, has yielded a rich, multi-layered analysis of the stag hunt motif. While in the absence of sources directly describing the reception of *stećak* images among its medieval observers it will never be possible to give a fully satisfactory response to the question of the appropriate framework for its understanding, I have analyzed a whole range of factors that strongly suggest the existence of allegorical and mystical level of its interpretation. What seems beyond doubt, not only as a methodological principle, but as an empirical fact, is that the stag hunt, as well as other motifs on the *stećak* stones, can have different *senses* depending on the observer. Finally, I have suggested a range of factors speaking in favour of the argument that the stag (and stag hunt) is to be read as a symbol associated primarily with Bosnian Christianity, rather than as a generally Christian, non-denominational motif. In this context, Bosnian Christianity was not treated as a "dualist" heresy, but rather, as it as attested in relevant sources, a Christian religious movement with a specific organizational structure and a belief in the inevitable persecution of true Christians.

Bibliography

Alfeyev, Hilarion (2011), *Orthodox Christianity Volume III: The Architecture, Icons, and Music of the Orthodox Church*, New York.
Benac, Alojz (1951), *Olovo*, Beograd.
Bešlagić, Šefik (1982), *Stećci – kultura i umjetnost*, Sarajevo.
Bloch, Maurice (1988), "Introduction: Death and the Concept of a Person", in: Sven Cederroth, Claes Corlin and Jan Lindstrom (eds.), *On the Meaning of Death: Essays on Mortuary Rituals and Eschatological Beliefs*, Uppsala, 11–31.
Caviness, Madeline Harrison (2001), "Images of divine order and the third mode of seeing", in: *Art in the Medieval West and its Audience*, Aldershot (Burlington), 11–22.
Ćošković, Pejo (2005), *Crkva bosanska u XV. stoljeću*, Sarajevo.
Dizdar, Gorčin (2017), *"Slučaj UNESCO" ili kako su stećci postali spomenici bez identiteta*, Baština 4, Sarajevo, 38–65.
Elsner, Jas (1995), *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge (UK)/New York.
Evans, Arthur J. (1877), *Through Bosnia and Herzegovina on Foot During the Insurrection, August and September 1875*, London.
Finney, Paul Corby (1994), *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, New York.
Fine, John V.A. (1975), *The Bosnian Church: A New Interpretation*, New York.
Forstner, Dorothea (1977), *Die Welt der christlichen Symbole*, Innsbruck.
Freeman, Charles (2011), *A New History of Early Christianity*, New Haven.
Grabar, Andre (1968), *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton.
Grabar, Andre (1969), *Early Christian Art. From the Rise of Christianity to the Death of Theodosius*, New York.
Hamburger, Jeffrey F. (2006), "The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities by Hamburger", in: Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché (eds.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton (NJ), 11–31.
Hilgert, Markus (2010), "'Text-Anthropologie': Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie", in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 142, 87–126.
Isidore 1911: *Etymologiarum sive Originum Isidori Hispalensis, Liber XII*, ed. By W. M. Lindsay, Oxford.
Jacobson, Esther (1992), *The Deer Goddess Of Ancient Siberia: A Study in the Ecology of Belief*, Leiden.
Koch, John T. (ed.) (2006), *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, Santa Barbara.
Kuna, Herta (2012), *Srednjovjekovna bosanska književnosti*, Sarajevo.
Kutzli, Rudolf (1977), *Die Bogumilen: Kunst, Kultur, Geschichte*, Stuttgart.
Mandić, Dominik (1962), *Bogomilska crkva bosanskih krstjana*, Chicago.
Malcolm, Noel (1996), *Bosnia: A Short History*, New York.
Mazrak, Ema (2012), "Stećak sljemenjak iz Donje Zgošće kod Kaknja – Novo ikonografsko tumačenje", in: *Bosna Franciscana – časopis Franjevačke teologije* 36, Sarajevo, 99–132.
Mepisashvili, Rusudan/Tsinitsadze, Vakhtang (1979), *The Arts of Ancient Georgia*, London.
Metcalf, Peter/Huntington, Richard (1991), *Celebrations of Death: The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge.
Miller, Patricia Cox (2005), "Relics, Rhetoric and Mental Spectacles in Late Ancient Christianity", in: Giselle de Nie, Karl Frederick Morrison and Marco Mostert (eds.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*. Papers from „Verbal and Pictorial Imaging: Representing

and Accessing Experience of the Invisible, 400–1000“ (Utrecht, 11–13 December 2003), Utrecht, 25–53.

Nakaš, Lejla (2012), "Twenty Previously Unpublished Marginal Glosses from the Bosnian Vrutok Gospels", in: *Forum Bosnae* 58/59, 194–229.

Noble, Thomas F.X. (2005), "The Vocabulary of Vision and Worship in the Early Carolingian Period", in: Giselle de Nie, Karl Frederick Morrison and Marco Mostert (eds.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*. Papers from „Verbal and Pictorial Imaging: Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400–1000“ (Utrecht, 11–13 December 2003), Utrecht, 213–237.

Plotinus 1857: M.N. Bouillet (ed.), *Les Ennéades de Plotin*, Paris.

Solovjev, Aleksandar (1948), *La doctrine de l'église de Bosnie*. (Extrait), Bruxelles.

Solovjev, Aleksandar (1956), *Simbolika srednjovekovnih grobnih spomenika u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo.

Solovjev, Aleksandar (1959), *Bogomilentum und Bogomilengräber in den südslawischen Ländern*. (Sonderdruck aus *Völker und Kulturen Südosteuropas. Kulturhistorische Beiträge*), München, 173–198.

Speake, Jennifer (1994), *The Dent Dictionary of Symbols in Christian Art*, London.

Steiner, Rudolf (1922), *An Outline of Occult Science. Authorized Translation from the Fourth Edition*, New York.

Šanjek, Franjo (2003), *Bosansko-humski krstjani u povijesnim vrelima, 13.–15. st.*, Zagreb.

Thierry, Jean Michel (1989), *Armenian Art*, New York.

UNESCO (2016), *Stećci Medieval Tombstone Graveyards Nomination File 1504*, http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1504.pdf (accessed 12 January 2018).

Vego, Marko (1954), *Ljubuški*, Sarajevo.

Vego 1962–1964: *Zbornik srednjovjekovnih natpisa Bosne i Hercegovine I - IV* (An Anthology ofMedieval Inscriptions from Bosnia and Herzegovina I – IV), Sarajevo.

Wakefield, Walter L./Evans, Austin P. (1951), *Heresies of the High Middle Ages: Selected Sources*, New York.

Wenzel, Marian (1965), *Ukrasni motivi na stećcima. Ornamental motifs on tombstones from medieval Bosnia and surrounding regions*, Sarajevo.

Wild, Georg (1970), *Bogumilen und Katharer in ihrer Symbolik. Teil 1*, Wiesbaden.

Valeriya Kozlovskaya and Sergey M. Ilyashenko

Tamgas and *tamga*-like signs from Tanais

1 Greeks and Sarmatians in the Northeastern Azov Sea Region

The site of Tanais is located on the high main bank of the river Mertvyy Donets, 30 kilometers west of the modern city of Rostov-on-Don (Map 1). In antiquity, it lay on the main arm of the modern river Don (ancient Tanais), near the influx of the river into the Azov Sea (ancient Maeotis). The ancient city of Tanais was one of the most distant points of Greek colonization in the northeast and probably one of the latest settlements established by the Greeks in this region (Map 2). It was founded in the first quarter of the third century BCE and completely abandoned in the middle of the fifth to the beginning of the sixth centuries CE.

Written sources and archaeological finds, the earliest of which date to the seventh century BCE, indicate that the Greeks were familiar with the territories adjacent to the Azov Sea. A preserved fragment from Pliny the Elder, which, according to Mikhail Rostovtsev, included information going back to Ionian authors, mentions different stages in the colonization of the area around the mouth of the river Tanais:[1] “There is a city also at the mouth of the Tanais. The neighboring country was inhabited first by the Carians, then by the Clazomenii and Maeones, and after them by the Panticapenses” (*Historia Naturalis* 6.7).[2] Look-out points of the Clazomenians, situated on the sea coast, are also mentioned in Strabo’s *Geographica* (11.2.4).

Archaeological material too confirms the presence of early Greek settlers in this area. The excavations on the shores of the Taganrog Bay and in the Don delta revealed a series of important ancient sites—settlements and necropoleis. On the basis of the discovered archaeological material, three distinct periods can be identified in the presence of the Greek settlers in the Northeastern Azov Sea region. The first period, from the last decades of the seventh to the third quarter of the sixth centuries BCE, is associated with the Taganrog Settlement, located in the area of the modern beach near the Kamennaya Lestnitsa in Taganrog (Map 2). Presently, the site is submerged, so that its exact localization and size, as well as the characteristics of the cultural layers, are not known. However, archaeological investigations undertaken in the area led archaeologists to the conclusion that a Greek settlement (an emporion?) must have existed here.[3]

1 Rostovtsev 1925, 58; Kopylov 2011, 225.
2 Bostock/Riley 1855.
3 Kopylov 2011, 227–32.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-008

The second period is associated with the site of Elizavetovskoe. Scholars agree that the Scythian settlement that existed at this site in the sixth and fifth centuries BCE had continuous trade contacts with Greek merchants. Moreover, starting from the middle of the fourth century BCE, Elizavetovskoe must have been the largest barbarian settlement of an urban type in the steppe zone of the Northern Black Sea region. It was well-fortified and included a Greek quarter.[4] In the first half to the middle of the fourth century BCE, about thirty other barbarian settlements existed in the lower reaches of the Don. At the very end of the fourth century BCE or right at the beginning of the third century BCE, the Elizavetovskoe settlement and the settlements in its immediate surroundings were abandoned by their inhabitants.

At the same time, about the end of the fourth century BCE, the Elizavetovskoe emporion was established in place of the abandoned settlement and continued to trade with the nomads. It soon became the main economic center of the region, having taken over this role from the earlier Scythian settlement. Based on the presently available archaeological data, it must have occupied a rather large territory, which was densely covered by above-ground structures.[5]

The types of imports of the first quarter of the third century BCE discovered in the kurgans of the burial complexes in the steppes east of the Don correspond to the ceramic finds from the Elizavetovskoe emporion.[6] However, according to Iosif B. Brashinskiy, the transit trade via the emporion was relatively low at that time and involved mainly the settlements in the vicinity.[7] This may have been the result of the disappearance in the third century BCE of many of the settlements in the delta and in the area around the mouth of the Don that had existed there in the fourth century BCE.[8] Thus, the Elizavetovskoe emporion must have traded primarily with the Bosporus,[9] until it ceased to exist about the 280s or 270s BCE, along with many other Greek and barbarian settlements in the Northern Black Sea region.[10]

The third period of the Greek presence in the Northeastern Azov Sea region is associated with the foundation of the settlement of Tanais on the western bank of the Don in the first quarter of the third century BCE. According to Strabo, Tanais "was founded by the Greeks who held the Bosporus" (Strabo, *Geographica* 11.2.3).[11] For many decades, it remained the only settlement in the Lower Don area. It is likely that about the same time the situation in the steppe was changing as well—the nomadic

4 Brashinskiy/Marchenko 1980, 212.
5 Marčenko/Žitnikov/Kopylov 2000, 62–68.
6 Golovkova/Luk'yashko 1980, 22–23.
7 Brashinskiy 1980, 8, 48.
8 At the same time, a few settlements in the lower reaches of the Don still continued to exist in the beginning of the third century BCE (Kopylov/Kovalenko 2013, 253–254).
9 Knipovich 1949, 9; Zeest 1951, 119; Fedoseev 1999, 21.
10 Marčenko/Žitnikov/Kopylov 2000, 258; Vinogradov/Marchenko 2014, 147.
11 Strabo 1924.

population of the Northern Black Sea region and the adjacent territories in the east decreased abruptly or possibly even disappeared altogether.[12] There is still no agreement among scholars on the exact scenario of these events, but the role of early Tanais as an emporion is rather questionable, in any case. During that period, most of the imported products must have been intended for the inhabitants of the city. The trade and the contacts with the steppe population were only revived, to some extent, in the beginning or in the middle of the second century BCE.

The monuments of the so-called Early Sarmatian Culture emerged in the Lower Don area about the beginning of the second century BCE.[13] This date is indirectly confirmed by the construction of the citadel in Tanais—thick walls with towers forming a square. It is noteworthy that twenty percent of the burial complexes of the second and first centuries BCE so far excavated at Tanais revealed weapons.[14] To this period also belongs the first mentioning of the Sarmatian presence in these territories, i.e., an agreement between the Pontic king Pharnaces I and some polities in Asia Minor, dated to 179 BCE (Polybios, *Historiae* 25.2).

At the same time, Tanais grew both in terms of its territory and the size of its population. Life in the steppe revived as well, but there is still no evidence of continuous stable contacts with the nomads, despite the possible emergence of "barbarian" quarters in the city during that time. The presence of imports in the steppe is very low: thus, for example, the ceramic finds in the Lower Don region include two intact Rhodian amphorae, fragments of amphora bodies discovered in the remains of funerary feasts in a few Early Sarmatian complexes, and about a dozen pieces of imported fine ware of the second and first centuries BCE.[15] This is obviously not enough to prove the existence of regular and long-term trade contacts between Tanais and the steppe population. In contrast with the consistent presence of imported ceramic vessels in the layers and complexes of the settlement of Tanais and in the burials of its necropolis dating to the same period, the low numbers of such finds in the steppe indicate that the surroundings of Tanais were not Hellenized to any substantial extent. The situation with other imports is rather similar. In exchange for slaves, hides, and other articles that are hard to trace archaeologically, nomads may have received jewelry, weapons, and "other things that belong to civilized life" (Strabo, *Geographica* 11.2.3).[16] However, while these items are regularly found in the necropolis of Tanais, in the steppe such finds are very infrequent.[17] This too probably indicates that Tanais was the only Greek settlement in the area, with no evidence of the presence of the barbarians among the

12 Polin 1992, 111; Simonenko 1994, 34–35; Glebov 2002, 194; Glebov 2009a, 10; Vinogradov/Marchenko 2014, 143.
13 Marčenko/Žitnikov/Kopylov 2000, 62–68.
14 Glebov/Ilyashenko/Tolochko 2005, 58.
15 Glebov 2009b, 53–59.
16 Strabo 1924.
17 Shelov 1970, 176.

inhabitants of the city. Thus, the Bosporan Greeks must have had a goal other than trade when they established a colony in this place, where "the nomads, being disinclined to intercourse with any other people and being superior both in numbers and in might, have blocked off whatever parts of the country are passable, or whatever parts of the river happen to be navigable" (Strabo, *Geographica* 11.2.2).[18]

The situation changed considerably at the end of the first century BCE or the beginning of the first century CE, while the Early Sarmatian Culture was probably replaced by the Middle Sarmatian Culture slightly before that.[19] Written sources and archaeological evidence indicate that the bearers of the Early Sarmatian Culture were partly forced to move westwards and partly stayed behind and were gradually assimilating into the Middle Sarmatian Culture. In addition, the Maeotian settlements of Krepostnoe and Podazovskoe emerged in the Don delta about that time as well.[20] The Maeotian tribes occupied the territory of the Kuban region from the eighth century BCE to the third century CE. About the end of the first century BCE or slightly earlier, one of these tribes may have migrated to the Don area.[21] Strabo relates that the Maeotae live on the east coast of the Maeotis and "though farmers, they are no less warlike than the nomads. They are divided into several tribes, those who live near the Tanais being rather ferocious, but those whose territory borders on the Bosporus being more tractable" (Strabo, *Geographica* 11.2.4).[22] It is possible that further Hellenization of the Lower Don area can be associated with the arrival of the Maeotians, the sedentary people with a long agricultural tradition and a history of continuous interactions with the Greeks. And Tanais must have played an important role in this process.

By the end of the first century BCE, Tanais was probably already functioning primarily as an emporion, although the number of the settlements around it was still relatively low. A significant increase in imports and their distribution in the surroundings of the city confirm this assumption. After having become a large trading center, Tanais may have gained a certain economic independence, which was possible because of the overall situation in the region and the general political instability in the Bosporus, most likely caused by the Mithridatic Wars. This development could have resulted in the "disobedience" for which the city was later sacked by King Polemon (Strabo, *Geographica* 11.2.3). After that, Tanais once again fell under the control of the centralized power of the Bosporan Kingdom.

However, the barbarian presence in the city is not very noticeable until the middle of the second century CE. The burials of the first to the first half of the second centuries CE in the necropolis of Tanais do not have any traits characteristic of the Middle Sarmatian burial customs. They also do not contain much of Central Caucasian grey-

18 Strabo 1924.
19 Glebov 2004, 127–133.
20 Gorbenko/Kosyanenko 2011, 17–19, 34, 151–153.
21 Kamenetskiy 2011, 335.
22 Strabo 1924.

clay ware, the presence of which in Tanais is usually associated with the influx of Sarmatians.[23] In the settlement, we also hardly see these ceramics in the cultural layers dating before the middle of the second century CE. In addition, the inscriptions from that period feature relatively few Iranian names,[24] but their numbers increase considerably in the lists of the *thiasoi*, starting with an inscription from 155 CE (*CIRB* 1260). New Iranian names are then attested for Tanais in an inscription from 188 CE (*CIRB* 1242). The epigraphic documents from the second half of the second to the first half of the third centuries CE about the construction or restoration of various buildings in the city at the expense of individuals from Tanais include many Iranian or mixed Greco-Iranian names (*CIRB* 1242, 1243, 1245, 1248, 1250). Based on the onomastic material, Dmitriy B. Shelov concluded that Tanais experienced gradual "sarmatization" during the second and third centuries CE.[25] He explained this development by the increase of the population of the city, which took place no later than in the third quarter of the second century CE and was caused by the influx of Iranian-speaking newcomers.[26]

Recently, a new destruction layer has been identified at the site of Tanais, dating to the middle of the second century CE. Scholars have convincingly argued that it should be associated with the destruction of the emporion by the Late Sarmatian nomads, who were at that time migrating to the territories west of the Volga and farther to the Bosporus and to the boundaries of the Roman Empire.[27] Archaeologically, the arrival of this people is attested by the emergence of sites that demonstrate new burial customs and other elements of the material culture that came from the east. In Tanais, we find traces of these newcomers in the settlement and its necropolis, as well as in the kurgans around the city. The new features in the material culture and funerary rites that can be viewed as evidence of the "sarmatization" of Tanais include kurgans with burials oriented in northern direction, niche-graves with the chamber dug into the western wall, narrow ditches around the kurgans with an opening in the southern section, inhumation graves oriented to the north in the necropolis of Tanais, and handmade incense burners found both in the necropolis and in the settlement.[28] In addition, typical Sarmatian costume items have been preserved in the burial complexes and in the settlement, such as red shoes, high boots, and beads used for the decoration of clothes and shoes.[29]

Anthropological data confirms the conclusions made on the basis of archaeological material. One of the signs of the Sarmatian presence in the settlements of the Lower Don area are the finds of skulls with traces of artificial deformation. Such defor-

23 Guguev 1993, 124–125.
24 Dan'shin 1990, 52–53.
25 Shelov 1972, 248.
26 Shelov 1974, 80.
27 Bezuglov 2001, 108–119; Zavoykina 2004; Vnukov 2007.
28 Guguev/Ilyashenko/Kazakova 2007, 433.
29 Yatsenko 2006, 133–168.

mation was characteristic of the Late Sarmatian burials, and from the second century CE onwards, this tradition can be attested not only in the burials at Tanais, but also in those at the Maeotian settlements in the Lower Don area.[30] In Tanais, a high concentration of kurgan burials with Sarmatian traits has been revealed northwest of the main citadel. Another feature indicating the presence of the Sarmatians in the city are the so-called *tamgas*—mostly, linear signs found on a variety of objects and surfaces. It should be right away noted that in this context "tamga" is used as a conventional term, usually referring, in a very general sense, to the marks left behind (or, in some regions, still used today) by nomadic peoples of Eastern Europe and Asia. It is, admittedly, a very broad definition, but, taking into account the vast territories over which such signs have been found and the length of the period during which they were used, a more precise and formal definition may not be possible.[31] Some scholars maintain that the term "tamga" should not be applied to the marks used by Iranian-speaking peoples and suggest a more specific terminology instead,[32] but, for the purposes of our study, "tamga" is acceptable, as it has been traditionally employed in interdisciplinary literature on the subject.

2 *Tamgas* and *tamga*-like signs in the Northern Black Sea Region

In the Northern Black Sea region, the finds of *tamgas* and *tamga*-like signs from the period in question are associated with the Sarmatians and, therefore, are sometimes referred to as "Sarmatian signs." Since the Sarmatians were nomadic people, most archaeological traces of their presence are found in mortuary complexes. However, the majority of objects with *tamga*-like marks in the North Pontic region come not from the burial sites in the steppe, but from the Greek cities and from the settlements and necropoleis located in the boundary zone between the territories of these cities and those of the nomads.[33] This phenomenon, well known also outside the Black Sea region, may be explained by a number of factors, the most important one probably being the nature of the objects on which such marks were displayed. In tribal communities, *tamgas* were most often branded on animals and depicted on highly perishable materials, such as carpets and felts; ordinary *tamga*-bearing objects of everyday use had a little chance to survive unless they were deposited into a burial as accompanying grave goods or left behind as part of a funerary ritual. In the sedentary context, on the contrary, such artifacts were more likely to stay preserved. Moreover, in the urban

30 Batieva 2006, 57–61.
31 Perrin 2010, 24.
32 Yatsenko 2009; Yatsenko 2010a; Manassero 2013, 60.
33 Yatsenko 2010a, 140.

milieu, *tamgas* and *tamga*-like signs were also often displayed on a different category of objects – the ones that had to do with authority and administration.[34]

Despite the rather extensive specialized literature on the subject and various attempts to systemize and correlate the available data, many questions concerning ancient *tamga*-like signs, in general, and those from the Northern Black Sea region, in particular, remain open.[35] This is why any new (or newly published) finds, added to the growing body of evidence, often lead to re-examination of previously known cases and prompt scholars to review the existing hypotheses. The present article discusses some of the *tamga*-bearing artifacts from Tanais that have been published before, along with those that are not yet known to the broad audience.[36]

3 *Tamga*-Bearing Artifacts from Tanais and its Surroundings

The settlement and the necropolis of Tanais, as well as the other settlements and burial sites in the vicinity, revealed a considerable number of objects with *tamgas* and *tamga*-like marks. They include ceramic finds, both wheel- and handmade, with the signs either scratched on the surface or made out of clay and attached to the surface of the vessel. It appears that on most ceramic pieces the *tamgas* were depicted prior to firing (with the exception of imported ware, naturally), while the position and size of the marks varied. In some cases, *tamgas* were carefully executed and conspicuously displayed on the visible parts of the vessel, as, for example, on the shoulder of a wheel-made jug from Tanais (Fig. 1.1).[37] In other instances, they were smaller in size and not scratched deeply into the surface. Often they were depicted on the outer side of the bottom of the vessel—as, for example, on a red-glazed plate found in the necropolis of Tanais (Fig. 1.2).[38] Most of these finds have been dated to the period from the first century BCE to the first half of the second century CE (i.e., the so-called Middle Sarmatian period), but some other individual fragments have no context and could not be securely dated.

34 Manassero 2013, 62.

35 For an overview of scholarly publications on the subject and associated methodological and other problems, see Yatsenko 2001, 6–10; Yatsenko 2009, 539; Yatsenko 2010b.

36 The present article features some objects from the catalogue prepared as part of the research project 01 (a1) - 12-31-01054 "Sarmatian *Tamgas* from Tanais and its Surroundings: Historical Interpretations", supported by a grant from the Russian Academic Fund for Humanities.

37 Arsenyeva 1995, 41–42, fig. 122.

38 Solomonik 1959, 163 no. 152; Shelov 1972, 240.

In addition, there is a copper overlay of a wooden vessel from Tanais, with a *tamga* composed of many small holes pierced through the copper sheet (Fig. 1.3).[39] Less ordinary vessels include a silver *kantharos* with several graffiti scratched on the bottom from a burial discovered at the modern village of Nedvigovka near the site of Tanais[40] and a gilded silver *phiale* with two *tamga*-signs scratched on its inner surface (Fig. 1.4). The *phiale* comes from a set of silver ware found at the necropolis of Novo-Aleksandrovka, which dates to the first century CE.[41]

Whetstones form another group of artifacts with *tamgas*. Among them, there are specimens with two distinctively different marks, depicted either on the same side or on both sides of the artifact, as, for example, on the whetstones from the necropolis of Zaymo-Obryv I (Fig. 2.1)[42] and the Temernitskoe settlement (Fig. 2.2), respectively. The latter was found in a complex dating from the first half to the middle of the second century CE.[43] Other whetstones with marks either have no reliable date or have been dated to the second century CE or later, i.e., to the so-called Late Sarmatian period (the second half of the second to the second half of the third centuries CE). To this later period also dates a lead weight decorated with a *tamga* made out of copper wire, discovered in a cellar in the settlement of Tanais (Fig. 2.3).[44]

Another category of *tamga*-bearing objects are Sarmatian cauldrons. There, *tamgas* are usually depicted on the upper part of the body, under the rim, as, for example, on a cauldron unearthed during construction works at the western boundary of the city of Rostov-on-Don (Fig. 3.1) or the one discovered at the modern village of Oktyabr'skoe in the Novocherkassk district (Fig. 3.2).[45] Two more fragments with *tamgas* come from modern village of Mokryy Chaltyr', where they were found by chance in a plowed field (Fig. 3.3-4).[46] Unlike previously mentioned items, cauldrons have often been found in Sarmatian kurgans, among other remains associated with funerary feast. In such cases, the accompanying grave goods and specific features of the burial rites may provide a date for the cauldrons as well. Thus, the two fragments from Mokryy Chaltyr' belong to cauldrons of the same type, dating from the first century BCE to the first century CE.[47]

---

39 Solomonik 1962, 164–165 no. 15.

40 Bezuglov/Zakharov 1988, 46, figs. 1.3, 3a; 4.4.

41 Zasetskaya 2008, no. 47.

42 Voronyatov 2012, 54, with the reference to the original publication and the 1988 excavation report by I.V. Belinskiy.

43 S.M. Ilyashenko, *Report about the archaeological rescue excavation of the part of the Temernitskoe settlement located in the area of the construction of a residential apartment building*, 16-7. Archive of the *Archaeological Museum and Preserve Tanais*.

44 Solomonik 1962, 165, no. 16.

45 Solomonik 1962, 164, no. 14; Maksimov 1966, 56.

46 Kosyanenko/Flerov 1978, 199; Yatsenko 2009, 548.

47 Type IV after the classification of Kosyanenko/Flerov 1978, 197–199, 205.

Cauldrons of this type are frequently decorated by relief ornaments placed under the handles (and sometimes also under the small loop-handles), as, for example, on an item from the kurgan Sadovyy near the city of Novocherkassk (Fig. 3.5-6).[48] It has been noted that such decorations often resemble *tamgas*, although *tamga*-signs are usually more complex in appearance.[49] Such resemblance is hardly surprising since *tamgas* are mostly composed of straight lines and curvilinear motifs, which sometimes form various geometric shapes, and these are exactly the elements that are used in the decoration of the cauldrons. Does this mean then that in some cases *tamgas* themselves could have served as ornaments as well? Such suggestions have been made, especially in relation to the Sarmatian bronze mirrors, which will be discussed below, but there are several other objects—or, rather, categories of objects—for which this possibility should also be considered.

The most obvious case is that of ceremonial horse harnesses, various parts of which were often decorated. Thus, a silver bridle set discovered at the necropolis of Tanais, in a catacomb-type burial dating from the second half of the second to the beginning of the third centuries CE, consists of two *phalerae* and a buckle, each cut out in a shape of a *tamga*-like sign (Fig. 4).[50] The two silver *phalerae* are identical, the center of each is further embellished by a medallion made out of an almandine garnet set into a gold bezel; the bronze nails on the buckle are covered with gold foil. Other finds from the environs of Tanais include a silver *phalera* with an engraved *tamga*-like sign from burial 1 in kurgan 25 at the Valovyy I burial ground (Fig. 5.3)[51] and a diamond-shaped silver piece, possibly a cheek-flap, with a *tamga*-like sign engraved on its surface and gold foil hammered over it, from burial 8 of kurgan 16 at the Tsentral'nyy VI burial ground (Fig. 5.4).[52] In addition, there are two pieces of gold foil with imprinted *tamgas* (Fig. 5.1), discovered in kurgan 10 at the burial site of Kobyakovskoe, in a burial dating from the end of the first to the beginning of the second centuries CE.[53] The pieces must have adorned some part of the harness; the depicted *tamgas* are symmetrical, and one is a mirror image of the other, which adds to their decorative aspect. The fact that the two pieces were made out of gold foil and therefore could not have been securely attached to the harness gave scholars a reason to think that they were used to decorate a ceremonial harness rather than a truly functional one.[54] In general, in all these cases, the size of the marks, their placement, and the methods of execution suggest that whatever other function(s) these *tamgas* may have had, they also must have contributed to the embellishment of the objects on which they were

48 Kosyanenko/Flerov 1978, 198
49 Kosyanenko/Flerov 1978, 203, with the reference to Solomonik 1959, 156.
50 Ilyashenko 2010, 135–143; Arsenyeva/Ilyashenko/Naumenko 2010, fig. 12.
51 Zasetskaya 2008, no. 67a.
52 Bezuglov 1988, 108, 110.
53 Guguev 1992, 102, 107.
54 Guguev 1992, 109.

depicted. The same can probably be said about belt buckles,[55] such as a bronze one from Tanais (Fig. 5.2). Although this artifact is an individual stray find from the site, belt buckles of this type are well known from other places in the region.[56]

In any case, it is clear that decoration could hardly have been the primary function of *tamgas*. Thus, for example, the *tamga* on the lead weight described above may have served as a sign of a person of authority, such as a magistrate, verifying the authenticity of the weight and its conformance to the standard.[57] Belt buckles have been interpreted as a kind of military awards, on account of the assumption that some of the *tamgas* featured on them were associated with the Bosporan rulers.[58] And for the signs embellishing various parts of ceremonial horse harnesses, it has been proposed that "they could have imitated (or duplicated) the real brand marks on horses."[59] The last two suggestions might be plausible, but they still leave some questions to be answered and, so far, remain hypothetical.[60]

In general, the question of the meaning(s) and function(s) of *tamga*-signs is central to this field of studies. Scholars who have been working on 'Sarmatian signs' agree that, similarly to the *tamgas* from other regions, they have to be associated primarily with notions of collective and/or personal identity, ownership, and presence. At the same time, most of these scholars emphasize that these signs must have been multifunctional and polysemantic, stating that *tamgas* were not only routinely used for a variety of purposes, but that one and the same mark could have served several purposes at the same time, that in different societies such marks may have had different functions, and that these functions and the meanings of the marks themselves must have evolved over time, as changes occurred in the societies in which they circulated.[61]

---

55 Drachuk 1975, 75–76.

56 The belt buckle from Tanais features the *tamga* of type IV after the classification of Treister 2011, 315.

57 Solomonik 1962, 165.

58 Treister 2011.

59 Yatsenko 2001, 15. The idea is further developed in Voronyatov 2013.

60 Thus, for example, one type of *tamga* depicted on belt buckles – type VI after the classification of Treister – has not been found on any other objects (Treister 2011, 315), so that we cannot be absolutely sure whether it has any relation to the Bosporan rulers. It is, however, clear that the *tamga*-images decorating belt buckles cannot be interpreted as signs of ownership: although a rather large number of such buckles are known, they all feature the same few types of *tamga*-signs. As to the argument in support of the hypothesis that *tamgas* depicted on various parts of horse harnesses imitated the marks that were branded on horses, it is based on the claim that only one object in a pair of such decorative elements featured a *tamga*, while the other was left without decoration, just as a real brand mark would have been put, for example, only on one cheek of a horse (Voronyatov 2013, 297). However, in the pair of silver *phalerae* from Tanais discussed above, both pieces are embellished with a *tamga*.

61 Solomonik 1959, 16; Dračuk 1972, 193–194; Drachuk 1975, 108; Ol'khovskiy 2001; Yatsenko 2001, 15; Yatsenko 2010a.

Tamgas depicted on the artifacts discovered in Tanais and its surroundings allow for a variety of interpretations. And while some of the signs on the finds described above may have been used as property marks referring to the identity of the owner, others, as we have seen, can hardly be interpreted in such a way. The most numerous category of *tamga*-bearing objects from the area in question are stone slabs, and the marks depicted on them cannot be associated with property and ownership. In fact, the assemblage of slabs with *tamgas* from Tanais, dating to the early centuries CE, is one of the largest in the entire Northern Black Sea region, comparable only to that from Pantikapaion, the capital of the Bosporan Kingdom.[62] This is hardly surprising in view of the fact that Tanais was the farthest northeastern Greek settlement in the North Pontic region. Strabo described it as "a common mart, partly of the Asiatic and the European nomads, and partly of those who navigated the lake from the Bosporus" (Strabo, *Geographica* XI.2.3) and mentioned that next to Pantikapaion, it was "the largest mart of the barbarians" (VII.4.5).[63]

4 Representations of *Tamgas* and *Tamga*-Like Signs on Stone Slabs

Over forty stone slabs with *tamgas* and *tamga*-like signs are known from Tanais. Most of these slabs are fragmented, so that it is not always possible to draw any conclusions about the overall position or the number of signs on each slab; some small individual fragments feature only one or two signs (Fig. 6.1-2).[64] Apart from these, there are slabs that have *tamgas*, more than one, positioned in what does not seem to be an orderly fashion. Some of them must have been put on the surface at different times by different people, judging by the discrepancies in the style of their execution and by the fact that signs were overlapping. In some cases, *tamgas* were scratched over a Greek inscription (Fig. 6.3).[65] Then, there are also slabs with *tamgas* that, although still rather different from one another in terms of execution, are arranged in what may be a specific order (Fig. 7).[66] Both these groups of slabs with accumulations of *tamgas* and *tamga*-like signs have been interpreted as some kind of 'official documentation' of collective actions undertaken by the local population and/or visitors. Such actions may have included the signing of treaties, public feasts, sending and receiving of envoys, and other events and required the presence and participation of the rep-

---

62 Yatsenko 2010a, 141.
63 Strabo 1924.
64 Arsenyeva/Böttger 1993, 12.
65 Arsenyeva/Böttger 1993, 12.
66 Solomonik 1962, 159 no. 2.

resentatives of several Sarmatian clans or families, all of whom cut their *tamgas* on a stone slab.[67]

Many of these events must have had political significance for the Bosporan state. Due to its extreme location on the northeastern boundary of the kingdom, Tanais was the main mediator between the Bosporus and the Sarmatians, and this may explain why so many stone slabs with accumulations of *tamga*-signs have been found at the site. This can probably also explain the presence of a relatively high number of stone slabs with carefully executed 'royal' *tamgas* – the signs associated by most scholars with the Bosporan rulers. Four of such signs have been identified as the 'royal' *tamgas* of specific Bosporan kings – Tiberius Iulius Eupator, Sauromates II, Rheskouporis III, and Ininthimaios. The identifications were made on the basis of seven stone slabs, six of which come from Tanais (and one, from Hermonassa). All these stone slabs feature a 'royal' *tamga* along with a Greek inscription that mentions the name of a certain ruler and/or a date that falls within the reign of a certain ruler.[68]

The earliest of these inscriptions dates to 163 CE and contains the name of Tiberius Iulius Eupator (*CIRB* 1241) (Fig. 8.1);[69] the latest ones are from the reign of Ininthimaios (*CIRB* 1249, 1250, 1251) – two date to 236 CE and one has no date preserved, but the name of the king appears in all three.[70] These four inscriptions inform the reader about some building and/or restoration activities undertaken by prominent inhabitants of Tanais and feature the name of the Bosporan ruler in the introductory formulaic phrase. In addition, there is a dedicatory inscription (*CIRB* 1237), which lists some important political events that took place in the kingdom and dates to 193 CE, i.e., to the reign of Sauromates II. Here, the *tamga* is smaller and placed in the lower right corner, while on the other slabs it is prominently positioned in the center of the upper part. In this inscription, which is not entirely preserved, the name of the ruler is missing, so that it is not clear whether it was there originally.[71] The second inscription dating to the reign of Sauromates II, found in Hermonassa (*CIRB* 1053),[72] also does not contain the name of the king, which prompted scholars to suggest that the *tamga* depicted above the inscription replaced the formulaic introductory phrase.[73] The question then is why such a replacement would be needed. The first four inscriptions feature both the name of the ruler and a *tamga*, so that there is a possibility that they were aimed at two different audiences – the one that could read and comprehend the Greek text on the slab and the other that could not; in this case, the image of

67 Yatsenko 2001, 80.

68 Solomonik 1959, 49–50, 57–64; Shelov 1966, 269–270; Drachuk 1975, 61–74 (all with further references).

69 Solomonik 1959, 49–50 no. 1.

70 Solomonik 1959, 61–64 nos. 14, 15, 16.

71 Kuznetsov 2007, 228.

72 Solomonik 1959, 57–58 no. 11.

73 Shkorpil 1911, 113; Shelov 1966, 269.

the *tamga* must have been intended primarily for the latter. The same can probably be said about the two inscriptions from the time of Sauromates II, regardless of the fact that the name of the king was not mentioned in the Greek text. And if we accept this, then we could also assume that the presence of a *tamga* on such slabs may have been, at least to a certain extent, optional. This would explain why many other Bosporan inscriptions with the names of the very same rulers do not contain any *tamgas*. This hypothesis is indirectly supported by the find of two identical inscriptions in two different parts of Tanais, dating to the reign of Rheskouporis III, with the name of the king mentioned and the date not preserved. One, discovered in the northern part of the city, near the north gate, was made out of marble and featured a *tamga* incorporated into the central upper part of the inscription (*CIRB* 1248).[74] The other, found near the south gate of the city, was made out of limestone and did not have a *tamga* (*CIRB* 1246).[75] This indicates that the presence or absence of a *tamga* in a Greek inscription may have been determined by various reasons, and not necessarily by the text of the inscription itself. In this particular case, the first inscription has been considered the original because it was carved on a marble slab and had a 'royal' *tamga* sign. If this interpretation is correct, then the *tamga* may be absent on the second inscription precisely because it is just a copy.[76] Alternatively, the discrepancy between the two versions of the same inscription may be explained by the difference in the intended location of the slabs: the one with the *tamga* was placed at the north gate, through which visitors from the steppe came, who were clearly able to recognize this sign; the one without the *tamga* was displayed at the south gate and could have been aimed at those who arrived at the harbor of Tanais in the Lower City and entered the citadel from the south – most of these people probably could read Greek, but they were not necessarily expected to be familiar with *tamgas*.

Many questions connected with the general interpretation of the 'royal' *tamgas* and the identification of the individual signs from this category are still unanswered. An opinion has also been voiced that such *tamgas* should not be attributed to the Bosporan rulers at all.[77] In any case, there is no doubt that these signs had to be immediately recognizable to various groups of the multi-ethnic and multi-cultural population of the Bosporan Kingdom, which, along with other peoples, included nomads, who did not use writing. Whenever 'royal' *tamgas* were incorporated into the official inscriptions, they had to refer, in some way, to the information featured in the text and must have been intended for those members of the communities who could not read Greek.[78] But in the case of unepigraphic signs depicted in relief on stone slabs,

74 Solomonik 1959, 59–61 no. 13; Shelov 1972, 40.
75 Shelov 1972, 47–48.
76 See the comments to *CIRB* 1048 (Struve 1965, 739).
77 Zavoykina 2004, 171–175.
78 Solomonik 1959, 23.

such as the ones found in Tanais (Fig. 8.2)[79] and Phanagoreia,[80] it was the Greek part of the population that was expected to (and, clearly, did) recognize the *tamga*. Moreover, in Tanais, such depictions were probably very much in agreement with the local pictorial tradition – or, rather, with the lack thereof. In contrast to the other Bosporan cities, hardly any terracotta figurines or grave stelae with relief scenes typical for Greek art have been found in the excavated parts of the city and the necropolis, and the decoration of artifacts, in general, demonstrates a clear preference for ornamental patterns over pictorial images.[81]

In addition, some Bosporan stelae display *tamgas* in an even more meaningful setting: two slabs, discovered on the Taman Peninsula, show 'royal' *tamga*-signs – two in one case and one, in the other – as being 'crowned' by the figures of two Nikai/Victories. Here, the *tamgas* are actually being used in place of 'royal portraits',[82] and, as one shrewd observer remarked, "it would not be surprising if these individual royal *tamgas* were even more recognizable than the actual portraits of the rulers".[83]

In any case, while the *tamgas* depicted on stone slabs could have served various purposes, they still communicated information pertaining to identity, just as they did when they were used as property marks, the only difference being that here the emphasis was on authority and/or presence, rather than on ownership.[84] There is, however, another category of *tamga*-bearing objects, featuring signs that cannot be easily interpreted in this way. The most numerous group of such artifacts are bronze mirrors with a side loop, many of which have been found in Tanais and its surroundings.

5 Mirrors

Mirrors made out of metal (most frequently, bronze) are standard items discovered in Sarmatian burials, both ordinary and elite ones.[85] Various types of such mirrors are known for the region in question, and they can be further subdivided on the basis of certain characteristics. As a result, a number of classifications and chronologies have been offered for this material, which are still being modified as new evidence comes to light.[86]

79 Shelov 1966.
80 Kuznetsov 2007.
81 Shelov 1965b, 234.
82 Solomonik 1959, 51–53 nos. 3, 4.
83 Muratov 2017, 311 n. 129.
84 Drachuk 1975, 108.
85 Khazanov 1964, 89.
86 Khazanov 1963; Skripkin 1990, 88–97; for other classifications and their general overview, see Vagner 2012.

The types of bronze mirrors found in Tanais and its vicinities include unornamented disks, such as a mirror from the necropolis of the Kobyakovskoe settlement, dated to the first century CE.[87] Mirrors of the early centuries CE commonly discovered in burials in the Black Sea region are most often decorated, and the most typical among them are small disks with a side loop. Several dozens of them come from Tanais and its environs.[88] The relief ornaments on the back of these mirrors range from simple geometric figures and compositions of lines, radial lines, and concentric circles to more elaborate designs of curvilinear motifs, rosettes, and other elements. It is also not unusual for such mirrors to be decorated with various *tamga*-like signs: sometimes, it is the only image depicted on the backside of the mirror, such as, for example, on a find from Tanais (Fig.9.2);[89] in other cases, they are a part of a composition. Scholars who studied these objects specifically emphasized that quite often *tamgas* seem to have been used as recurring elements in such ornamental patterns and cannot be easily separated from them.[90] At the same time, many point out that these signs must have preserved some of their meaning, rather than just having become purely decorative elements.[91]

Mirrors, in general, are considered to be objects of sacral character in Sarmatian culture, and their presence in burials is believed to be of a ritual significance.[92] Small decorated disks with a side loop, in particular, have been interpreted as amulets.[93] In view of this, it has been suggested that the ornaments on the backside of the mirrors did not only serve decorative purposes, but were also meant to increase the apotropaic properties of the mirrors.[94] This hypothesis is indirectly supported by the find of seven clay stamps in a cellar in Tanais. The context of this find indicates its ritual character, and the stamps are thought to have been used for making impressions on cultic loaves.[95] The designs featured on them are very similar to those often found on the mirrors under discussion. Thus, for example, the ornamental element usually referred to as 'bird's foot,' carved onto the surface of several stamps, can also be seen on a mirror from a second-century-CE burial in the necropolis of Tanais (Fig. 9.3)[96] and on a mirror from a burial destroyed during construction works in the terri-

87 Kosyanenko 2008, 108 fig. 15.1.
88 Over thirty such mirrors have been found in the necropolis of the Kobyakovo settlement alone; Kosyanenko 2008, 108–123; Larenok 2013, 12.
89 Solomonik 1959, 141 no. 97.
90 Solomonik 1959, 36; Drachuk 1975, 76–77.
91 Solomonik 1959, 36.
92 Khazanov 1964; Skripkin 1990, 90; Korobkova 2003; Kosyanenko 2008, 119.
93 Solomonik 1959, 38.
94 Khazanov 1964, 95.
95 Shelov 1961, 120–121, fig. 10; Shelov 1965a, 100, fig. 40. More stamps of a similar kind, but with different designs, have been found in other parts of Tanais and at the site of the Kobyakovo settlement. Shelov 1965b; Arsenyeva/Bezuglov/Tolochko 2001, 98 no. 72, fig. 17.255.
96 Ilyashenko 2014, fig. 197.6.

tory of the city of Rostov-on-Don.[97] The presence of the same motif on the stamps and on the backside of the mirrors prompted scholars to assume, on the one hand, that the mirrors, similarly to stamps, had a ritual significance,[98] and, on the other hand, that some of the elements of the patterns depicted on them may have had a special meaning beyond the decorative. The latter sounds even more plausible in view of the fact that certain designs continued to show during the later period on the reverse of mirrors of a completely different morphological type, with a loop in the center of the backside, which are found in Tanais and in the area around it in the complexes dating from the first half of the third century CE[99] to the fifth century CE (Fig. 9.6).[100] Mirrors of this type must have been produced locally, since stone casting forms for the production of such mirrors have been found in Tanais (Fig. 9.1).[101]

All these considerations led to the conclusion that *tamga*-like signs, frequently featured on the backside of mirrors with a side loop instead of other ornamentation or as a part of it, should not be viewed as property or authority marks, i.e., marks associated with identity,[102] but rather as magic symbols with a special meaning.[103] In this respect, two specimens, retrieved from the burial sites of Nizhne-Gnilovskoe (Fig. 9.4) and Kobyakovskoe (Fig. 9.5), dating from the second half of the first to the beginning of the second centuries CE, call for special attention.[104] In terms of shape, these mirrors are of the same type as the others – small disks with side loops –, but the decoration on the reverse is copied from Chinese mirrors of the Han period. About a dozen of such Chinese mirrors, all bearing inscriptions, have been found in Sarmatian burial complexes of the early centuries CE located on the Taman Peninsula and in the region between the Volga and the Don.[105] These finds include a mirror from burial 1 of kurgan 10 at Tanais and two more from kurgans 1 and 10 of the burial ground at Kobyakovskoe.[106] During the Han period, mirrors were often ascribed talismanic powers, and the inscriptions commonly featured on them were meant to ward off evil and attract good luck.[107] The four Sarmatian replicas found in the Black Sea region imitated not only the ornamental pattern of the Chinese mirrors, but also the writing, although the signs on the replicas are unintelligible. The question, therefore, is: were

97 Kosyanenko 1990, fig. 1.7.
98 Solomonik 1959, 38; Kosyanenko 1990, 122.
99 Kosyanenko 1993, 77.
100 Arsenyeva/Ilyashenko/Bespalyy 2009, 47.
101 Arsenyeva 1984.
102 Solomonik 1959, 38; Drachuk 1975, 77.
103 Ol'khovskiy 2001, 108.
104 Guguev/Treister 1995, 150. (Two more mirrors of the same kind come from the burials on the Taman Peninsula and in the Kuban region).
105 Skripkin 1990, 154–155; Guguev/Treister 1995, 143–150.
106 Guguev/Treister 1995, 143–147.
107 Juliano 1985, 36.

the Chinese characters copied only as pictorial images within the overall decorative scheme or did the symbols also have some special meaning for the Sarmatians?

It has been suggested that the Sarmatians may have perceived Chinese hieroglyphs as something akin to their own *tamga* signs.[108] In fact, the tradition of adopting letters from foreign scripts (especially, from the ones that used ideographs) as *tamgas* is well documented for other nomadic cultures.[109] There is not enough evidence to assume that such a practice also existed among the Sarmatians. However, since the Sarmatians, like other ancient nomadic peoples, were illiterate, they must have recognized Chinese hieroglyphs on Han mirrors not as elements of writing, but rather as some kind of special signs with magic powers, and that it was for this reason that they transferred those foreign signs to their own mirrors and possibly even assigned a new meaning to them. And if this, indeed, was the case, it would also indicate that Sarmatian *tamgas* could have functioned as some kind of magic symbols.

Mirrors were not the only objects featuring the marks that may have been used in this capacity. Thus, a number of astragals found in Tanais, including those retrieved from the cellar of the first century CE (Fig. 10.1-2), probably also belong to this category.[110] In addition, two jaws of a pig with incised *tamga*-like signs were discovered in the paved area south of the south gate of the city, dated to the first half of the third century CE (Fig. 10.3-4).[111] Moreover, it has been also suggested that some of the *tamga*-bearing vessels were of a ritual character and the marks on them had some sacral meaning.[112]

In view of all this and returning to the question of polysemanticity and multifunctionality of Sarmatian *tamgas*, we should probably also consider the possibility that a magic/apotropaic component was often, if not always, present in them. From the studies of other nomadic cultures, we know that several kinds of signs could have been used as *tamgas*, religious and astrological symbols being among the most suitable ones. And while most of the population of a certain area did not have to be necessarily familiar with their precise meaning, people still had to know that these symbols were sacred or auspicious.[113] If such signs were adopted as *tamgas*, they preserved this notion, even when they were used as identity marks. And as the latter had to be clearly identifiable and recognizable to everyone, so also the general sacral significance of the signs – or of their elements – must have always remained detectable, even when the *tamgas* were used for other purposes.

---

108 Guguev/Treister 1995, 151.
109 Humphrey Waddington 1974, 474; Vaynberg/Novgorodova 1976, 66.
110 Arsenyeva 2002, 2–4.
111 Arsenyeva/Ilyashenko 2011, 18–20.
112 Voronyatov 2009.
113 Humphrey Waddington 1974, 474.

Bibliography

Arsenyeva, Tatyana M. (1984), "Liteynye formy dlya otlivki zerkal iz Tanaisa," in: Anna I. Melyukova/Marina G. Moshkova/Vladimira G. Petrenko, *Drevnosti Evrazii v skifo-sarmatskoe vremya*, Moscow, 20–23.

Arsenyeva, Tatyana M. (1995), *Report about the archaeological investigations at the site of the settlement of Tanais in 1995* (Archive of the Archaeological Museum and Preserve Tanais), Tanais.

Arsenyeva, Tatyana M. (2002), *Report about the archaeological investigations at the site of the settlement of Tanais in 2002* (Archive of the Archaeological Museum and Preserve Tanais), Tanais.

Arsenyeva, Tatyana M./Bezuglov, Sergey I./Tolochko, Irina V. (2001), *Nekropol' Tanaisa. Raskopki 1981–1995 gg.*, Moscow.

Arsenyeva, Tatyana M./Böttger, Burkhard (1993), *Report about the results of the investigations of the joint Russian-German archaeological expedition in Tanais in 1993* (Archive of the Archaeological Museum and Preserve Tanais), Tanais.

Arsenyeva, Tatyana M./Ilyashenko, Sergey M. (2011), *Report about the archaeological investigations at the site of the settlement of Tanais in 2011* (Archive of the Archaeological Museum and Preserve Tanais), Tanais.

Arsenyeva, Tatyana M./Ilyashenko, Sergey M./Bespalyy, G. E. (2009), *Report about the archaeological rescue excavation of the western part of the necropolis of Tanais in 2009* (Archive of the Archaeological Museum and Preserve Tanais), Tanais.

Arsenyeva, Tatyana M./Ilyashenko, Sergey M./Naumenko, Svetlana A. (2010), "Arkheologicheskie issledovaniya i otkrytiya o khronologii drevnego Tanaisa", in: *ΣΥΜΒΟΛΑ. Antichnyy mir Severnogo Prichernomor'ya. Noveyshie nakhodki i otkrytiya* 1, Moscow, 11–21.

Batieva, Elena F. (2006), "Iskusstvenno deformirovannye cherepa v pogrebeniyakh nizhnedonskikh mogil'nikov (pervye veka nashey ery)", in: Mariya B. Mednikova (ed.), *Iskusstvennaya deformatsiya golovy cheloveka v proshlom Evrazii*, Moscow, 53–72.

Bezuglov, Sergey I. (1988), "Pozdnesarmatskoe pogrebenie znatnogo voina v stepnom Podon'e", in: *Sovetskaya arkheologiya* 4, 103–15.

Bezuglov, Sergey I. (2001), *Denezhnoe obrashchenie Tanaisa, III v. do n.e. – V v. n.e.* (Diss., Moscow).

Bezuglov, Sergey I./Zakharov, Aleksandr V. (1988), "Bogatoe pogrebenie rimskogo vremeni bliz Tanaisa", in: *Izvestiya Rostovskogo olbastnogo muzeya kraevedeniya* 5, 42–66.

Bostock, John/Riley, Henry T. (Hgg.) (1855), *The Natural History of Pliny*, London/New York.

Brashinskiy, Iosif B. (1980), *Grecheskiy keramicheskiy import na Nizhnem Donu v V-III vv. do n.e.*, Leningrad.

Brashinskiy, Iosif B./Marchenko, Konstantin K. (1980), "Elizavetovskoe gorodishche na Donu – poselenie gorodskogo tipa", in: *Sovetskaya arkheologiya* 1, 211–218.

Dan'shin, Dmitriy I. (1990), "Tanais i tanaistsy vo II-III vv. n.e.", in: *Kratkie soobshcheniya Instituta arkheologii* 197, 51–56.

Dračuk, Viktor S. (1972), "Untersuchungen zu den tamgaartigen Zeichen aus dem nordpontischen Randgebiet der Antiken Welt", in: *ZPE* 6, 190–227.

Drachuk, Viktor S. (1975), *Sistemy znakov Severnogo Prichernomor'ya*, Kiev.

Fedoseev, Nikolay F. (1999), "Elizavetovskoe gorodishche – Psoya – Tanais", in: *Donskaya arkheologiya* 3–4, 14–24.

Glebov, Vyacheslav P. (2002), "Eshche raz o probleme III v. do n.e.", in: Vadim Yu. Zuev (ed.), *Bosporskiy fenomen: pogrebal'nye pamyatniki i svyatilishcha. Part 2*, St. Petersburg, 186–197.

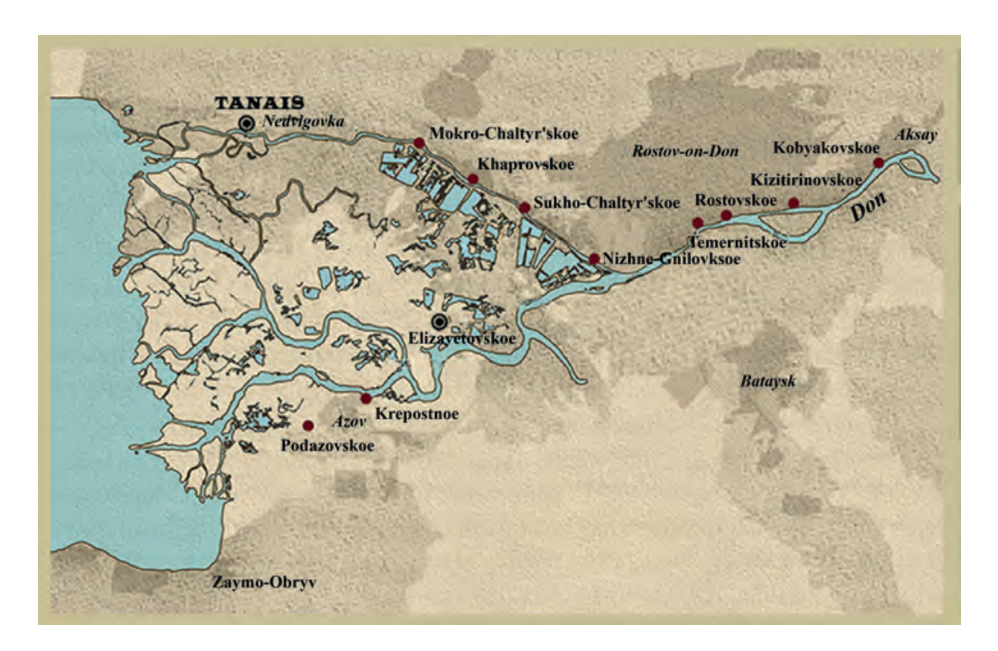
Glebov, Vyacheslav P. (2004), "Khronologiya rannesarmatskoy i srednesarmatskoy kul'tur Nizhnego Podon'ya", in: *Sarmatskie kul'tury Evrazii: problemy regional'noy khronologii.* (Papers

presented at the fifth international conference "Problemy sarmatskoy arkheologii i istorii"), Krasnodar, 127–133.
Glebov, Vyacheslav P. (2009a), *Rannesarmatskaya kul'tura Nizhnego Podon'ya II-I vv. do n.e.* (Abstract of diss., Moscow).
Glebov, Vyacheslav P. (2009b), *Rannesarmatskaya kul'tura Nizhnego Podon'ya II-I vv. do n.e.* (Diss., Moscow).
Glebov, Vyacheslav P./Ilyashenko, Sergey M./Tolochko, Irina V. (2005), "Pogrebeniya s oruzhiem ellinisticheskogo vremeni iz nekropolya Tanaisa", in: *Drevnosti Bospora* 8, 52–97.
Golovkina, Natalya N./Lukyashko, Sergey I. (1980), "Novye dannye o khersonesskom importe na Nizhnem Donu", in: Konstantin F. Smirnov (ed.), *Ocherki drevney etnicheskoy i ekonomicheskoy istorii Nizhnego Dona*, Rostov-on-Don, 15–34.
Gorbenko, Anatoliy A./Kosyanenko, Viktoriya M. (2011), *Nekropol' Paniardisa (krepostnogo gorodishcha)*, Azov.
Guguev, Vladimir K. (1992), "Paradnyy konskiy ubor iz kurgana 10 Kobyakovskogo mogil'nika", in: *Donskie drevnosti* 1, 101–114.
Guguev, Vladimir K./Treister, Mikhail Yu. (1995), "Khan'skie zerkala i podrazhaniya im na territorii yuga Vostochnoy Evropy", in: *Rossiyskaya arkheologiya* 3, 143–156.
Guguev, Yuriy K. (1993), "Tsentral'nokavkazskaya keramika v Tanaise vo II – pervoy polovine III v. n.e. (k postanovke problemy)", in: *Vestnik Tanaisa* 1, 114–140.
Guguev, Yuriy K./Ilyashenko, Sergey M./Kazakova, Lyudmila M. (2007), "O vozmozhnosti etnicheskoy i sotsial'noy identifikatsii vladel'tsa usad'by serediny III v. n.e. v Tanaise", in: Valentina I. Kozenkova and Vladimir Yu. Malashev (eds.), Severniy Kavkaz i mir kochevnikov v rannem zheleznom veke. Sbornik pamyati M.P. Abramovoy, 432-57, Moscow.
Humphrey Waddington, Caroline (1974), "Horse Brands of the Mongolians: A System of Signs in a Nomadic Culture", in: *American Ethnologist* 1, 471–488.
Ilyashenko, Sergey M. (2010), "Report about the archaeological work in the territory of the necropolis of the settlement of Tanais at the modern village of Nedvigovka in 2008 (excavation square XVIII)", in: *Archive of the Archaeological Museum and Preserve Tanais* 1, 135–143.
Ilyashenko, Sergey M. (2014), *Report about the archaeological investigations at the site of the settlement of Tanais in 2014* (Archive of the Archaeological Museum and Preserve Tanais. Field report no. 258, Tanais-2014-XXXIII, pl. 2, vol. 3.), Tanais.
Juliano, Annette (1985), "Possible Origins of the Chinese Mirrors", in: *Source. Notes on the History of Art* 4 (2/3), 36–45.
Kamenetskiy, Igor' S. (2011), *Istoriya izucheniya meotov*, Moscow.
Khazanov, Anatoliy M. (1963), "Genezis sarmatskikh bronzovykh zerkal", in: *Sovetskaya arkheologiya* 3, 58–71.
Khazanov, Anatoliy M. (1964), "Religiozno-magicheskoe ponimanie zerkal u sarmatov", in: *Sovetskaya etnografiya* 3, 89–96.
Knipovich, Tatyana N. (1949), *Tanais*, Moscow and Leningrad.
Kopylov, Viktor P. (2011), "Taganrogskoe poselenie - gavan' Kremny? (pis'mennye i arkheologicheskie realii", in: *Antichnyy mir i arkheologiya* 15, 223–239.
Kopylov, Viktor P./Kovalenko, Aleksandr N. (2013), "Dva Tanaisa – mif ili real'nost'? (Antichnaya pis'mennaya traditsiiya i arkheologicheskie realii)", in: *Prichernomor'e v antichnoe i srednevekovoe vremya. Sbornik nauchnykh trudov, posvyashennyy 65-letiyu professora V.P. Kopylova*, Rostov-on-Don, 242–57.
Korobkova, Elena A. (2003), "O semanticheskom znachenii zerkal v sarmatskoy kul'ture", in: *Nizhnevolzhskiy arkheologicheskiy vestnik* 6, 103–107.

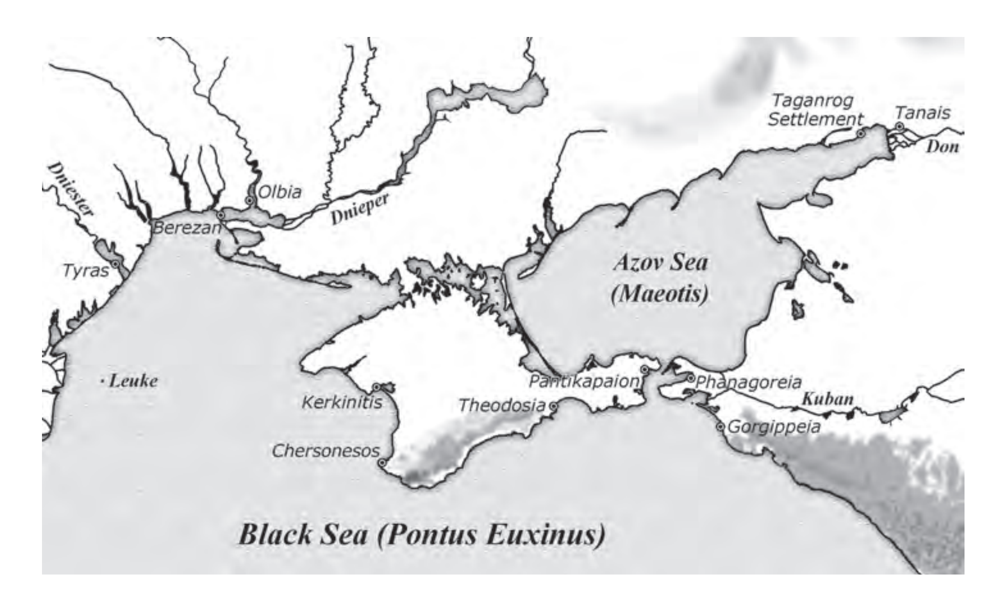
Kosyanenko, Viktoriya M. (1990), “Kompleks nakhodok iz razrushennogo pogrebeniya v gorode Rostove-na-Donu”, in: *Istoriko-arkheologicheskie issledovaniya v Azove i na Nizhnem Donu v 1989 g.*, no. 9, 61–63.
Kosyanenko, Viktoriya M. (2008), *Nekropol’ Kobyakova gorodishcha (po materialam raskopok 1956–1962 gg.)*, Azov.
Kosyanenko, Viktoriya M./Flerov, Valeriy S. (1978), “Bronzovye litye kotly Nizhnego Podon’ya”, in: *Sovetskaya arkheologiya* 1, 192–205.
Kuznetsov, Vladimir D. (2007), “Tamga Savromata II iz Fanagorii”, in: *Drevnosti Bospora* 11, 225–233.
Larenok, Vera A. (2013), *Meotskie drevnosti. Katalog pogrebal’nykh kompleksov Kobyakova gorodishcha iz raskopok 1999–2000 gg.* Part 1, Rostov-on-Don.
Maksimov, Evgeniy K. (1966), “Sarmatskie kotly i ikh izgotovlenie”, in: *Sovetskaya arkheologiya* 1, 51–60.
Manassero, Niccolò (2013), “Tamgas, a Code of the Steppes. Identity Marks and Writing among the Ancient Iranians”, in: *The Silk Road* 11, 60–69.
Marčenko, Konstantin K./Žitnikov, Victor G./Kopylov, Victor P. (2000), *Die Siedlung Elizavetovka am Don* (Pontus Septentrionalis 2. Tanais 2), Moscow/Berlin.
Muratov, Maya (2017) “The ‘Language of the Images’ in the Visual Arts of the Bosporan Kingdom”, in Valeriya Kozlovskaya (ed.), The Northern Black Sea in Antiquity. Networks, Connectivity, and Cultural Interactions, Cambridge, 169-191, 307–311.
Ol’khovskiy, Valeriy S. (2001), “Tamga (k funktsii znaka)”, in: *Istoriko-arkheologicheskiy al’manakh* 7, 100–109.
Perrin, Oliver T. (2010), “Mark Studies”, in: Oliver T. Perrin/Joám Evans Pim/Sergey A. Yatsenko (eds.), *Traditional Marking Systems. A Preliminary Survey*, London/Dover, 7–21.
Polin, Sergey V. (1992), *Ot Skifii k Sarmatii*, Kiev.
Rostovtsev, Mikhail I. (1925), *Skifiya i Bospor*, St. Petersburg.
Shelov, Dmitriy B. (1965a), “Raskopki severo-vostochnogo uchastka Tanaisa (1955–1957)”, in: Dmitriy B. Shelov (ed.), *Drevnosti Nizhnego Dona*, Moscow, 56–129.
Shelov, Dmitriy B. (1965b), “Glinyanye shtampy iz Tanaisa”, in: Evgeniy I. Krupnov (ed.), *Novoe v sovetskoy arkheologii*, Moscow, 229–234.
Shelov, Dmitriy B. (1966), “Tamga Rimitalka”, in: Anna I. Boltunova (ed.), *Kul’tura antichnogo mira*, Moscow, 268–277.
Shelov, Dmitriy B. (1970), *Tanais i Nizhniy Don v III-I vv. do n.e.*, Moscow.
Shelov, Dmitriy B. (1972), *Tanais i Nizhniy Don v pervye veka nashey ery*, Moscow.
Shelov, Dmitriy B. (1974), “Nekotorye voprosy etnicheskoy istorii Priazov’ya II-III vv. n.e. po dannym tanaisskoy onomastiki”, in: *Vestnik drevney istorii* 1, 80–93.
Shkorpil, Viktor V. (1911), “Bosporskie nadpisi, naydennye v 1910 godu”, in: *Izvestiya Imperatorskoy Arkheologicheskoy Komissii* 40, 92–114.
Simonenko, Oleksandr V. (1994), “Rann’osarmat’skyy period u Pivnichnomu Prychornomor’i”, in: *Arkheolohiya* 1, 32–48.
Skripkin, Anatoliy S. (1990), *Aziatskaya Sarmatiya. Problemy khronologii i ee istoricheskiy aspekt*, Saratov.
Solomonik, Ella I. (1959), *Sarmatskie znaki Severnogo Prichernomor’ya*, Kiev.
Solomonik, Ella I. (1962), “Novi pam’yatky z sarmats’kymy znakamy”, in: *Arkheolohichni pam’yatky URSR* 11, 158–168.
Strabo (1924), *Geography. Volume V. Books 10-12*, trans. by Horace Leonard Jones, Cambridge (Mass.)
Struve, Vasiliy V. (1965), *Corpus inscriptionum regni Bosporani* (CIRB), Moscow/Leningrad.
Treister, Mikhail Yu. (2011), “Bronzovye i zolotye pryazhki i nakonechniki poyasov s tamgoobraznymi znakami – fenomen bosporskoy kul’tury II v. n.e.”, in: *Drevnosti Bospora* 15, 303–341.

Vagner, Evgeniy V. (2012), “Istoriya izucheniya sarmatskikh bronzovykh zerkal,” in: *Vesti Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* (Series 4), 1 (21), 168–176.
Vaynberg, Bella I./Novgorodova, Eleonora A. (1976), “Zametki o znakakh Mongolii”, in: Bobodzhan G. Gafurov and Boris A. Litvinskiy (eds.), *Istoriya i kul’tura narodov Sredney Azii: drevnost’ i srednie veka*, Moscow, 66–74, 176–179.
Vdovchenkov, Evgeniy V./Ilyashenko, Sergey M. (2013), “Tamgi Tanaisa – etnokul’turnyi kontekst yavleniya”, in: Marina Yu. Vakhtina et al. (eds.), *Bosporskiy fenomen: greki i varvary na evraziyskom perekrestke*, St. Petersburg, 292–296.
Vinogradov, Yuriy A./Marchenko, Konstantin K. (2014), “Severnoe Prichernomor’e v III v. do n.e. (vzglyad iz grecheskikh gosudarstv)”, in: *Arkheologicheskie vesti* 20, 143–164.
Vnukov, Sergey Yu. (2007), “Vremya i politicheskie posledstviya poyavleniya plemyon pozdnesarmatskoy kul’tury v Prichernomor’e”, in: *Vestnik drevney istorii* 4, 163–177.
Voronyatov, Sergey V. (2009), “O funktsii sarmatskikh tamg na sosudakh”, in: Aleksey G. Furasyev (ed.), *Gunny, goty i sarmaty mezhdu Volgoy i Dunaem*, St. Petersburg, 80–98.
Voronyatov, Sergey V. (2012), “Oselki s sarmatskimi tamgami”, in: *Kul’tury stepnoy Evrazii i ikh vzaimodeystvie s drevnimi tsivilizatsiyami. Vol. 1*, St. Petersburg, 54–58.
Voronyatov, Sergey V. (2013), “O naznachenii sarmatskikh tamg v tseremonial’nom konskom snaryazhenii”, Marina Vakhtina et al. (eds.), *Bosporskiy fenomen: greki i varvary na evraziyskom perekrestke*, St. Petersburg, 296–302.
Yatsenko, Sergey A. (2001), *Znaki-tamgi iranoyazychnykh narodov drevnosti i rannego srednevekov’ya*, Moscow.
Yatsenko, Sergey A. (2006), *Kostyum drevney Evrazii (iranoyazychnye narody)*, Moscow.
Yatsenko, Sergey A. (2009), “Znaki sobstvennosti sarmatskogo oblika (*gakk/nishan*) v sel’skikh rayonakh Bosporskogo tsarstva I-III vv. n.e.”, in: *Drevnosti Bospora* 13, 539–552.
Yatsenko, Sergey A. (2010a), “Marks of the Ancient and Early Medieval Iranian-Speaking Peoples of Iran, Eastern Europe, Transoxiana and South Siberia”, in: Oliver T. Perrin/Joám Evans Pim/Sergey A. Yatsenko (eds.), *Traditional Marking Systems. A Preliminary Survey*, London/Dover, 131–152.
Yatsenko, Sergey A. (2010b), “Problems and Study Methods of the Ancient and Early Medieval Iranian-Speaking Peoples’ Nishan-Signs”, in: Oliver T. Perrin/Joám Evans Pim/Sergey A. Yatsenko (eds.), *Traditional Marking Systems. A Preliminary Survey*, London/Dover, 109–129.
Zasetskaya, Irina P. (ed.) (2008), *Sokrovishcha sarmatov* (Catalogue of the Exhibition at the State Hermitage Museum in St. Petersburg, February 14 – May 18, 2008), Azov/St. Petersburg.
Zavoykina, Natalya V. (2004), “Ταναεῖται v istorii Bosporskogo zarstva”, in: *Drevnosti Bospora* 7, 163–198.
Zeest, Iraida B. (1951), “Keramicheskaya tara Elisavetovskogo gorodishcha i ego kurgannogo nekropolya”, in: Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR 19, 119–124.

Maps



Map 1: The Lower Don area.



Map 2: The Northern Black Sea region.

Figures

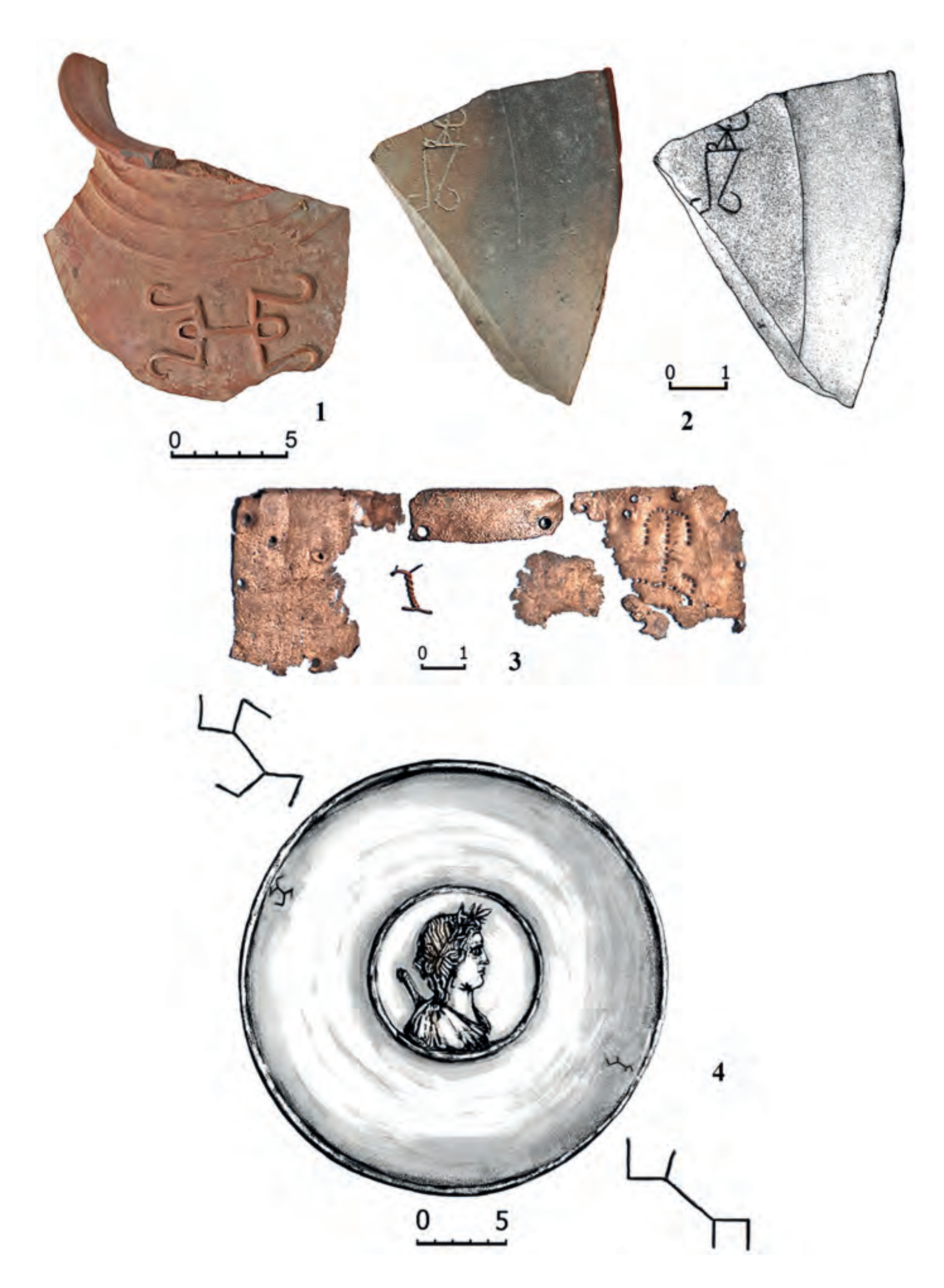


Fig. 1: 1-2 - ceramic fragments from Tanais; 3 - copper overlay of wooden vessel from Tanais; 4 - gilded silver *phiale* from Novo-Aleksandrovka (drawing by Vladimir Guguev).

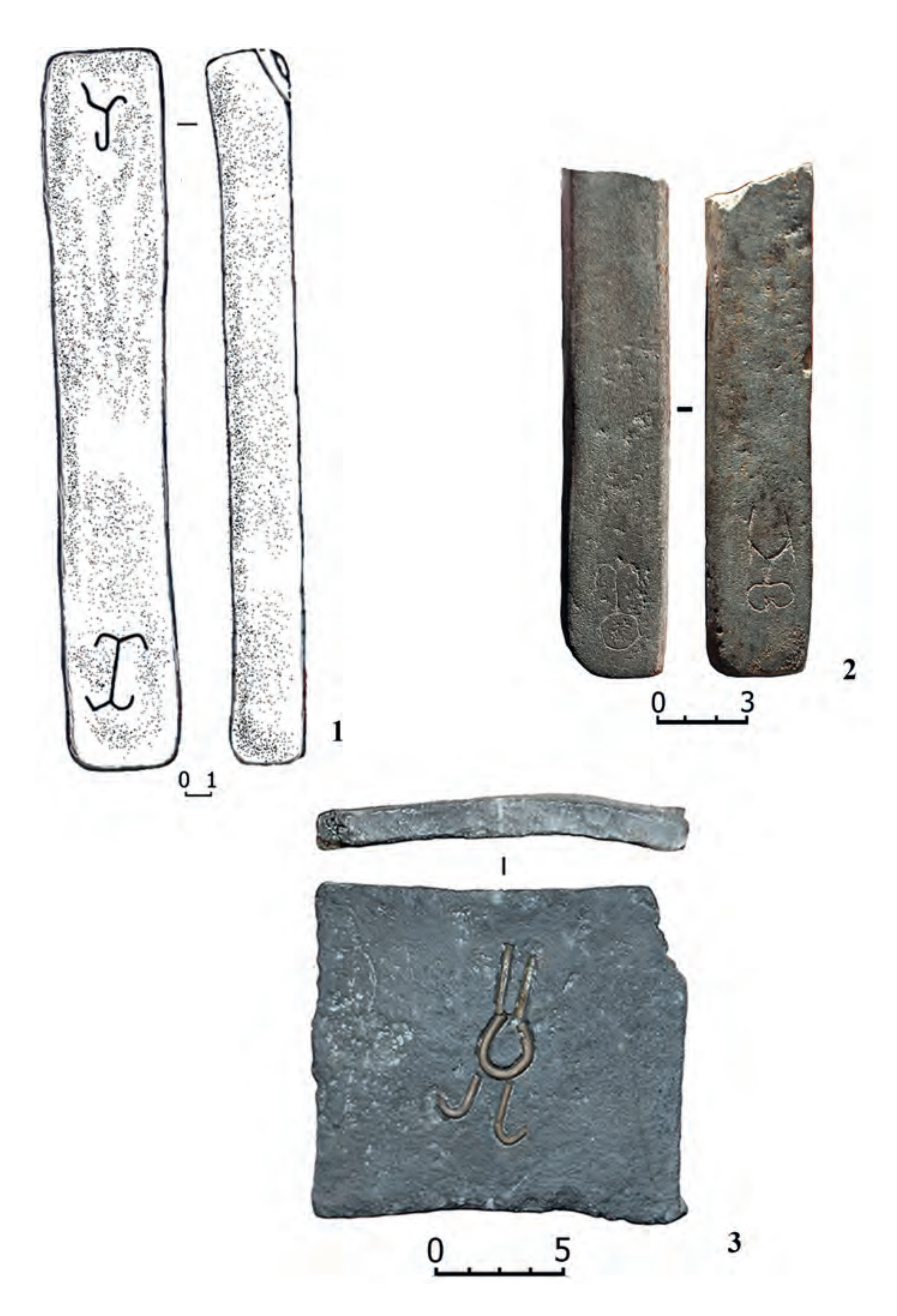


Fig. 2: 1 - whetstone from Zaymo-Obryv I (drawing by Vladimir Guguev); 2 - whetstone from Temernitskoe; 3 - lead weight from Tanais.

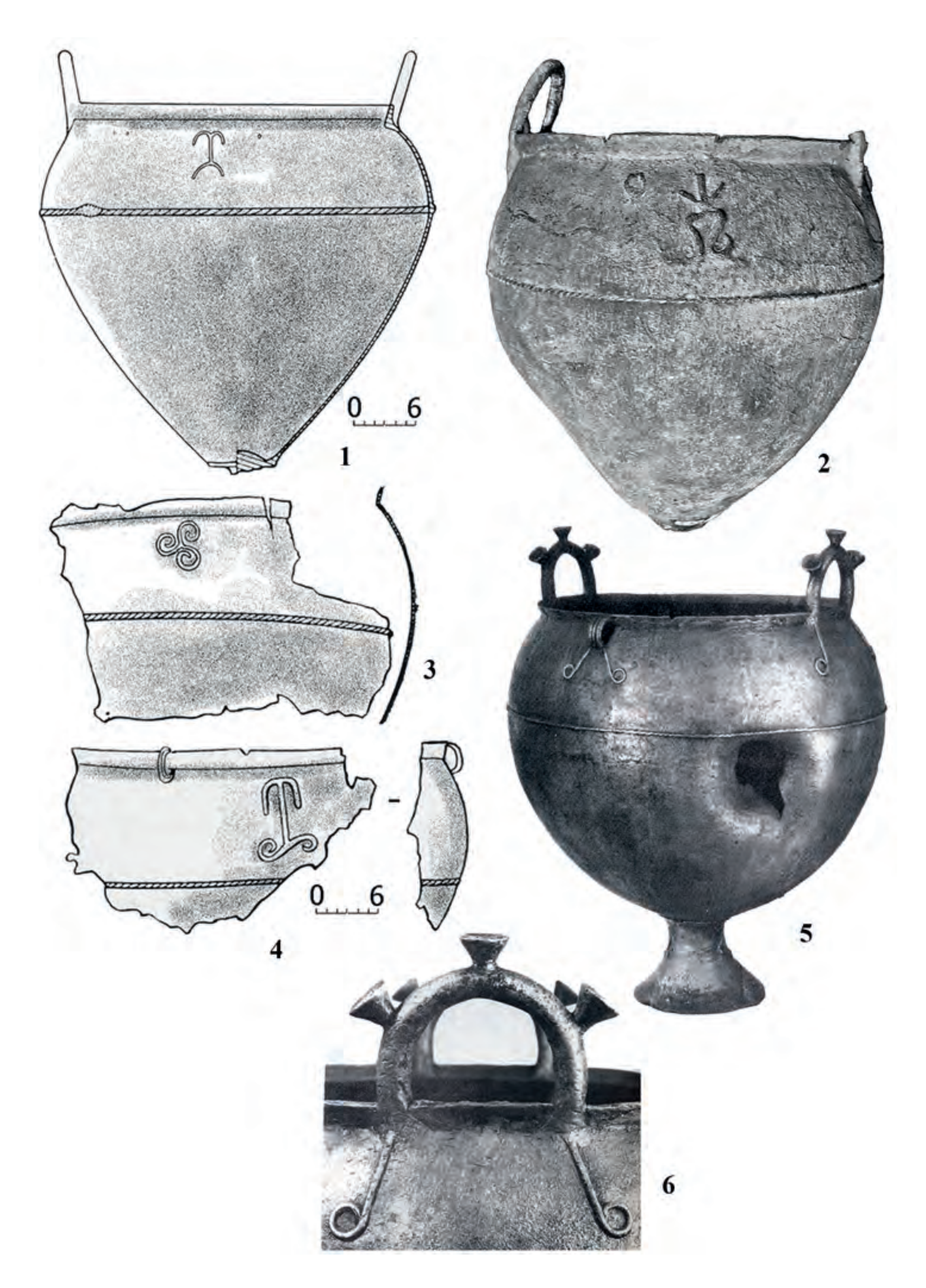


Fig. 3: 1 - cauldron from Rostov-on-Don (drawing by Vladimir Guguev); 2 - cauldron from Oktyabr'skoe; 3-4 - cauldron fragments from Mokryy Chaltyr' (drawing by Vladimir Guguev); 5-6 - cauldron from Sadovyy.

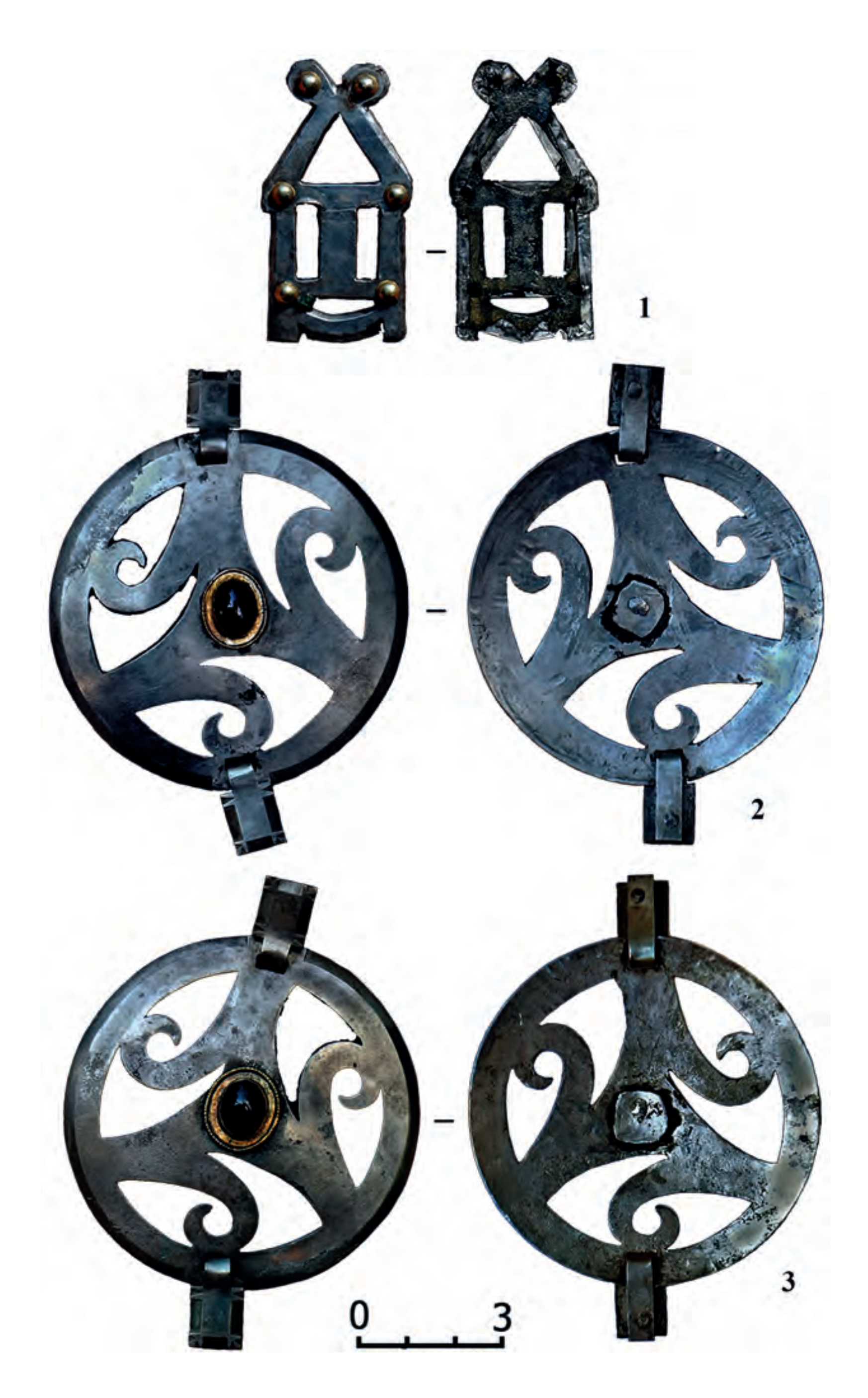
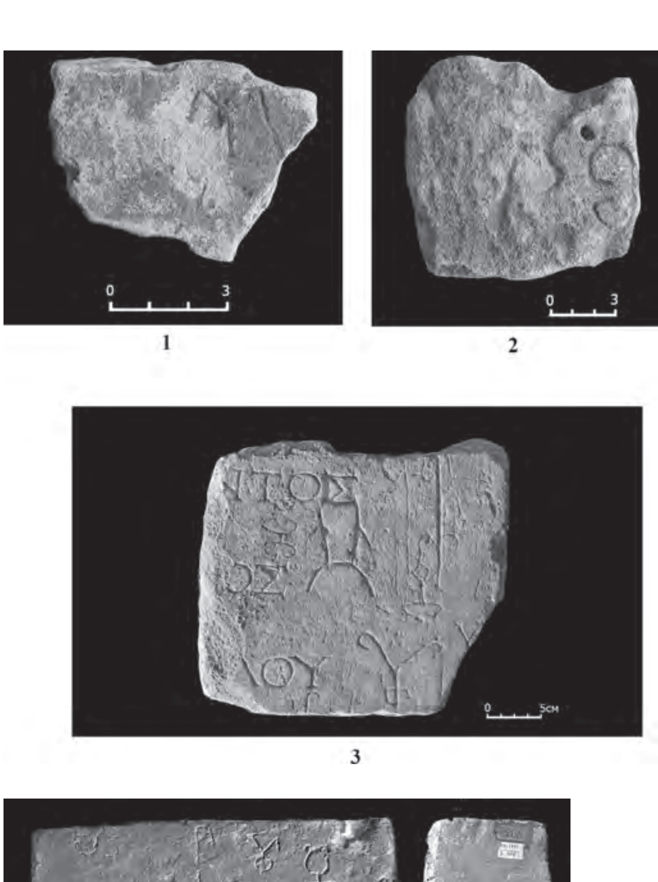


Fig. 4: Silver bridle set from Tanais: 1 - buckle; 2-3 - *phalerae*.



Fig. 5: 1 - horse-harness ornaments from Kobyakovskoe (drawing by Vladimir Guguev); 2 - bronze belt buckle from Tanais; 3 - silver *phalera* from Valovyy I; 4 - bridle-decoration piece from Tsentral'nyy VI.





Figs. 6-7: Fragments of slabs with *tamgas* and *tamga*-like sings from Tanais.





Fig. 8: 1 - slab with *tamga*-sign and inscription featuring the name of Tiberius Iulius Eupator from Tanais (*CIRB* 1241); 2 - slab with unepigraphic sign from Tanais.



Fig. 9: 1 - stone casting form for the production of mirrors from Tanais; 2 - mirror with side loop from Tanais; 3 - mirror with “bird’s foot” decoration from Tanais (drawing by Vladimir Guguev); 4-5 - mirrors from Nizhne-Gnilovskoe and Kobyakovskoe with decoration copied from Chinese mirrors of the Han period (drawing by Vladimir Guguev); 6 - mirror with loop in the center of the backside from Tanais (drawing by Vladimir Guguev).



Fig. 10: 1-2 - astragals from Tanais; 3-4 - pig jaws from Tanais.

Farnaz Masoumzadeh

Symbolic Space of Writing in Decorative Kufic of Samanid Slipwares

1 Introduction

Visual forms of writing have different meanings than the writings' content. This becomes more obvious in a specific cultural context, such as the Islamic, where one can observe many inscriptions with the same content but different forms. One of these forms is the decorative Kufic of Samanid slipwares, of which various letterforms' imply symbolic meanings.

Samanid slipwares are glazed ceramics dating approximately from the 9th to 11th centuries AD (3th – 5th c. Hijri) in the eastern north of Iran. A major part of the decoration repertoire of these ceramics, ornamental inscriptions hold a crucial role in making invisible mystical aspects of Samanid elite beliefs visible. Diverse forms of the same phrase of Samanid inscriptions seem to be complementary explanations to the origin and developments of mystical exegesis of Qur'anic letters in Iran.

To shed light on such invisible mystical concepts, it makes sense to focus on theories concerning the relationship between writing and history. According to two prominent theories propounded by Jacques Derrida (Derrida 1997) and Walter Benjamin (Benjamin 2003), history may be better comprehended through the image system of writing instead of the sound base of speech. Both of them suggest using graphology[1], a method of analyzing handwriting for evaluating personal traits. From this viewpoint, two issues on the absent meaning of decorative inscription have not been addressed yet:

The first issue is the 'Samanid graphology' according to Derrida's cultural graphology, in which the graphology must be developed in order to become appropriate for analyzing national writings. To that end, the first part of the paper is devoted to Samanid graphology conducted in accordance with the principles of Kufic scripts

1 Graphology—the analysis of handwriting—can be, however, traced back to Aristotle (384–322 BC), for the first time was presented in a publication by Italian Camillo Baldo (1555–1635) in 1622. But, French Jean-Hippolyte Michon (1806–1881) is certainly the founder of graphology: he not only founded the Société Française de Graphologie in 1871 but also started publishing the periodical La Graphologie in addition to his two books on graphology. This French school of graphology has continued up to the present time. In 1900, Ludwig Klages (1872–1956) formed a new school in graphology. He kept the classification of the French school and added his philosophical idea on the movement and rhythm influences. Another master of graphology is the Swiss Max Pulver (1890–1953), who discovered the symbolism of space in handwriting and published it in 1931 (Nezos 1989, 7–9).

This paper was supported by Art University of Isfahan.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-009

as well as with letter interpretation in Samanid texts. Consequently, the developed method revives and reveals an invisible part of Iranian visual culture.

The second issue is how the developed graphology will be utilized for interpreting the symbolic meaning of decorative letterforms. The next part of the paper, thus, is about the analysis of three forms of *Alif*–the first letter of the Kufic script. As a result, it will become apparent that the mystical meaning of letterforms is a part of writing revolution profoundly connected to a previous pictorial writing system.

2 Decorative Kufic of Samanid Slipwares

Samanid slipwares were produced over the biggest part of the Islamic realm in the east including Iran and Transoxiana. They form the greatest part of surviving Samanid material culture, and depict a wide view of 10th century Islamic art in a small scale.[2] In fact, Samanid slipwares were decorated with a spectrum of ornaments ranging from geometric and herbal to figurative and epigraphic motives.

Among them, script-bearing slipwares are regarded as a significant trend of the Samanids for both the inscriptions' contents, such as benedictions, proverbs and pious aphorisms, and their various decorative Kufic scripts. But since the meaning is almost always understood primarily according to the contents of these inscriptions, the language of visual forms has not been deciphered yet.

What is important in interpreting this decorative Kufic, is to assume it as sign-bearing letterforms. On this premise, the decorative Kufic of Samanid slipwares is possibly related to Qur'anic letter interpretation raised firstly by 10th-century exegesis and afterwards by theology, and philosophy.[3] Therefore, the relationship of letter interpretation both in Samanid sciences and their epigraphic slipwares is the main underlying reason why letters bear decorative signs. The more this relationship is identified, the more Samanid Graphology comes into light.

Samanid graphology assists to re-read the decorative Kufic so as to elicit symbolic meaning of Samanid inscriptions. Graphology so far is only known as an analytic method of psychology for interpreting writer characteristics through his/her handwriting. However, cultural graphology of such historical Samanid inscriptions fits more into a framework of hermeneutical theory, which is discussed in the following part.

---

2 Wilkinson 1973, xlii.

3 The interpretation and mystical exegesis of Qur'anic letters became prevalent in the Samanid era. It is worth mentioning that Qur'anic letters are the words in the first verse of some of the Qur'an's chapters and since they have no meaning, they are separated into letters in order to be interpretable. This process of separation and interpretation brought numerous methods developed in other sciences. In theology, for instance, it was employed for the explanation of God's attributes, the prophet and his successors' values. And in philosophy, the numeral value of the letters was used to describe the abstract and essence of religious truths.

3 Writing and History

The most important theoretical issue proposed on understanding history in post-structuralist debates is about how history will be recognized by the image system of writing-painting[4] instead of the sound base of speech. One of those debates is the major focus of Jacques Derrida[5] on literary theory; the other one is dispersed through the ideas of Walter Benjamin[6]. In general, since they believe that writing-painting reflects the history of thought, both of them come to the conclusion that the best method of reading history from artworks is graphology.

3.1 Derrida's Deconstruction: Writing/Absence over Speech/Present

Derrida's theory of deconstruction is informative for paying attention to the question of how the visual language of an alphabet is intelligible. This deconstruction can be presented in three steps; first, exposing dichotomies[7] of speech/writing dominating our way of thinking, then, criticizing the theory of language, and finally, suggesting a method to exit the inner sound of writing and proceed to an outer image of it.

First of all, Derrida stated his agreement with the Structuralists' stance assuming language as the origin of history and even world culture.[8] But he revealed how Structuralists have always already condemned writing for being only a representation of speech under the influence of a Platonic dichotomy. He also stated that this condemnation relates to the desire for presence, in which writing is regarded as a copy of original presence.[9]

Besides, Derrida simultaneously realized that there are several ways of valorization and disqualification of writing at the same time in some Structuralists' works.[10] Starting to criticize other texts, Derrida gradually developed the theory of language in a deconstructive way. However this deconstruction is masterfully designed in many details, showing what Derrida thinks about the similarity of thought language to

4 Derrida 1981, 190, considered the term Writing-painting as a description for inscriptions in his work titled *Dissemination*.
5 Jacques Derrida (1930–2004) is a French philosopher who has a deconstructive approach on analysis of thought history. Thus he inverts writing over speech to stretch the unconscious meaning out of history.
6 Walter Benjamin (1892–1940) is a German philosopher who has a materialist approach of understanding history. In this way, he valorizes the form of arts more than the content of history.
7 Derrida exposes various binary and hierarchical oppositions such as good over evil, truth over error, etc. influencing our thinking process. His demonstrative strategy is to reverse existing oppositions.
8 Derrida 1978, 2.
9 Derrida 1997, 13.
10 Derrida 1997, 140.

three stages of writing evolution[11] is useful to analyze the visual language of historical inscriptions.[12] In fact, Derrida believes that the first two elements of the evolution of writing, namely pictograph and ideograph, have been forgotten since they are substituted by the last one, named phonetic-alphabet writing. However, the knowledge of these writing systems unconsciously affects our ways of thinking.[13]

What attracted Derrida in surveying the three stages of writing, was the symbolic language of the ideograph. He suggested graphology[14] to read other dimensions of historical meaning. He also emphasized that "cultural graphology" must be renewed and fertilized by sociology, history, ethnography, and psychoanalysis.[15]

3.2 Benjamin's Materialism: Form, Allegory, and the Constellation of Ideas

Benjamin's historical materialism contains the possibility of implying critical epochs[16] from the history of every art form.[17] We may use more specific details of his idea for our purpose and appropriately arrange it in three parts; first, concentrating on the art form of Samanid inscriptions instead of their historical content; then, applying the discovered method of Samanid graphology for perceiving the idea of an inscription, and finally, elucidating different layers of that idea.

Benjamin compares philosophy of art with literary-history to show in what ways each of them are connected with the idea of the art form. As a result, he concluded that the historical process is merely virtual while the extreme example of an art form is the idea.[18]

How ideas are present in art form is illustrated in Benjamin's method defined as "Interruptive method,"[19] in which "ideas" correspond to objects as constellations to stars (Fig. 1). Furthermore, the constellation of ideas connects objective phenomena to one another so that ideas are considered as the objective virtual arrangement

11 Vico defines three periods of languages with reference to their owner [a language cannot have an owner]: a. "Gods age of the hieroglyphic or sacred or secret language"; b. "Heroes age of symbolic language"; and c. "men age of the epistolary or vulgar language (Vico 1948, 31–32).

12 Derrida's theory of writing aims at showing that not only speaking has the characteristics of writing, but also writing bears the meaning constructed out of the presence of being assumed in the oral model of language; Schaeffer 1990, 141.

13 Derrida 1997, 275; Derrida 1999, 4.

14 Derrida 1997, 87; Derrida 1978, 290.

15 Derrida 1997, 145.

16 Benjamin posits that every art form has a history showing critical epochs in which a certain form of art aspires to effects of a changed technical standard that can be also called a new art form.

17 Benjamin 1968, 14.

18 Benjamin 1968, 38.

19 Ferris 2008, 79.

or objective interpretation of phenomena, but the ideas' constellation of an art form does not show the law of phenomena; it cannot even be a criterion for judging the existence of ideas.[20] Therefore, in such a timeless constellation of ideas, the harmonious relationship between the art form's elements is which symbolically constitutes historical truth had an impact on that art form.[21]

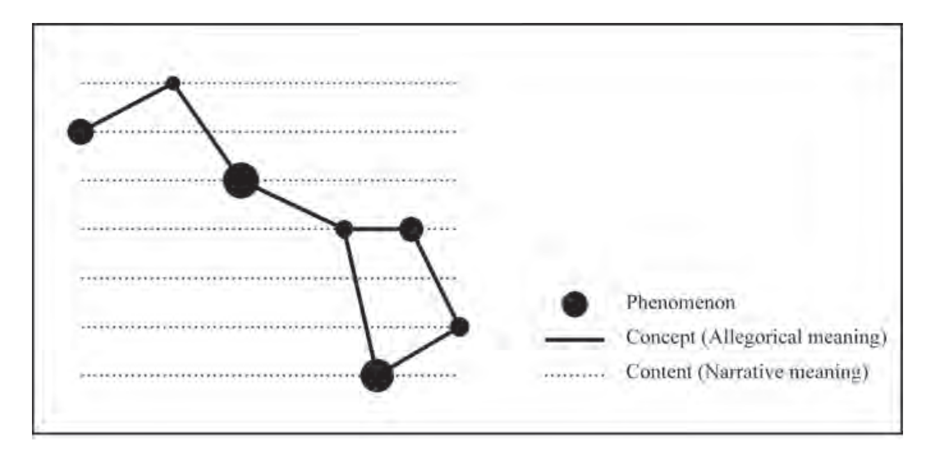


Fig. 1: Idea Constellation in Benjamin's interruptive method

The symbolic seemed to Benjamin as a term illegitimately used for the examination of every artistic form in depth. He thinks this abuse occurs wherever in the work of art the manifestation of an "idea" is declared as symbol.[22] Simultaneously, the speculative concept of the allegorical is developed for the idea to provide the dark background against which the bright world of the symbol might stand out.[23]

It is worth mentioning that for Benjamin an allegory is not a playful illustrative technique, but a form of expression, just as speech is expression, and, indeed, just as writing is. Accordingly, he believes that an allegorical system of graphological signs is another way of expression being different from writing;[24] because in graphology analysis decomposing words and letters are arranged differently from their ordinary content and meaning.[25] In other words, while the content and meaning of texts are

20 Benjamin 2003, 34.
21 Benjamin 2003, 37.
22 Benjamin 2003, 160.
23 Benjamin quoted Creuzer´s (1771–1858 German philologist and archaeologist) comparison of the symbol with the allegory; "The allegorical signifies merely a general concept, or an Idea which is different from itself; while the symbolic is the very incarnation and embodiment of the idea. …In the allegorical the concept itself has descended into our physical world, and we see it itself directly"; Benjamin 2003, 161, 164–165.
24 Benjamin 2003, 162.
25 Downing 2011, 567.

available in the ordinary arrangement of letters and words, the graphology meaning of form's texts are accessible in the constellation arrangement of letters and words.

As Benjamin mentioned, a work of art, and of course artistic inscription, serves two purposes perceived in two ways, the expression of a concept in an allegorical way and the expression of an idea in a symbolic way.[26] Consequently, it is likely best to start the analysis of decorative Kufic of Samanid slipwares as an artistic inscription with letterform, leading into allegorical concepts and ending with a symbolic idea.

4 Samanid Graphology

Graphology is generally a method of handwriting analysis; if it is particularly enriched with 10th-century calligraphy principles and Samanid philosophic concepts just in the same way approved by both Derrida and Benjamin, this kind of cultural graphology will simply be called Samanid graphology. This developed method is remarkably similar to Symbolic graphology.[27]

To give a little overview of Symbolic graphology, it is interesting to notice Benjamin's explanation saying "symbolic graphology is seeking to create a space for an 'ideographic' interpretation of handwriting that is to say, a graphology that interprets script in terms of the unconscious graphic elements, the unconscious image fantasies that it contains".[28]

To define the symbolic space of Samanid writing, it is sufficient to understand at least the three most important principles of graphology,[29] albeit, in comparison with both the Kufic alphabet and concepts of Samanid sciences.

The first principle of graphology is the stroke, being the basis for the whole writing. It is a combination of vertical, horizontal, and diagonal lines; its correlations to each other represent the 'writing picture' or the writing character or the content of the writing image.[30] Regarding to role of the stroke as a necessary manifestation of letterform existence, the stroke is very similar to either 'Proportional Script' (*al-khaṭṭ al-manṣūb*) in Kufic principles or the concept of 'essence' in Samanid sciences. It is worth to know that Avicenna, in his concise encyclopedia on logic titled *Danesh-Name Alai*, holds that three conditions have to fulfill in order to apprehend the Essen-

26 Benjamin 2003, 161–162.

27 There are three major systems of graphology; one of them is symbolic graphology introduced by Max Pulver (1890–1953); the other one is the formlevel system or holistic Graphology developed by Ludwig Klages (1872–1956); and integrative graphology or system of stroke is another one developed by Walter Hegar, (Nezos 1989, 20, 21, 28).

28 Benjamin 1999, 399.

29 Crepieux-Jamin (Crepieux-Jamin 1963, 88) organized graphology into seven principles including speed, pressure, shape, size, continuity, direction, and order.

30 Klein 2007, 8.

tial Universal and its Particulars: a) The Particular has meaning b) The existence of the Particular depends on the existence of the Essential Universal c) Nothing, unless the derived meaning from the essence gives meaning to a particular.[31] If letterforms place instead of Particulars, it can be said their strokes are their Essential Universal that gives them meaning by identifying their category of being.

'Movement', another principle of graphology, was founded in German graphology. This graphology approach stressed the important fact that handwriting is dynamic, not static.[32] 'Movement' is a criterion for analyzing how the stroke forms letters by moving away from its start point, and extending in horizontal direction. Depending on the direction of writing – in our case Kufic from right to left – when the stroke was drawn to the back or right, it implies the meaning 'past' and when it is drawn to the front or the left, it means 'future'.[33] Consequently, since the vertical line does not move towards the parties, they are always considered as the present time in writing. Indeed, it can be argued that in this way, the continuity of letterform in decorative Kufic must include latent meanings about concept of 'time' in the Samanid era.

The last main graphological principle is 'Zone', applied for interpreting how the letterform is placed in the vertical axis of writing. This principle is visually very similar to several baselines of Kufic script. It is semantically supposed by Pulver that writing space is divided into three zones namely upper, middle and lower.[34] So, the movement of the stroke among the vertical axis of writing shows the relationship between the intellectuality, emotionality and materiality.[35] From a larger view, these kind of graphological placements for the Kufic letters contain in all likelihood precious information about the perception of 'Place', already represented symbolically in their scientific concepts. To explain briefly, the basic principles of Islamic cosmology and Islamic alchemy are the same. These principles are consistent with the unity and gradation of being; the former implies metaphysical reality which is ultimately one and not many. The latter means cosmological worlds that the sensible world is only one of many states of being or, in Sufi expression, one manifestation of 'Divine Presences'.[36] The zone in graphology principle, thus, is comparable to states of being thanks to their hierarchical orders as well as their basis of their gradational characteristics of the unity.

Space is remarkably related to human dimension.[37] Therefore, since the presence of inscriptions is always considered as an Islamic stance against religious iconogra-

31 Avicenna 1971, 16.
32 Marcuse 1965, 13.
33 Pulver 1994, 22.
34 Pulver 1994, 24.
35 Pulver 1994, 32.
36 Nasr 2001, 93.
37 Nezos 1989, 20.

phy, application of our developed graphology method for decorative Kufic of Samanid may hopefully reveal more about how Samanids as Muslims figured human and god.

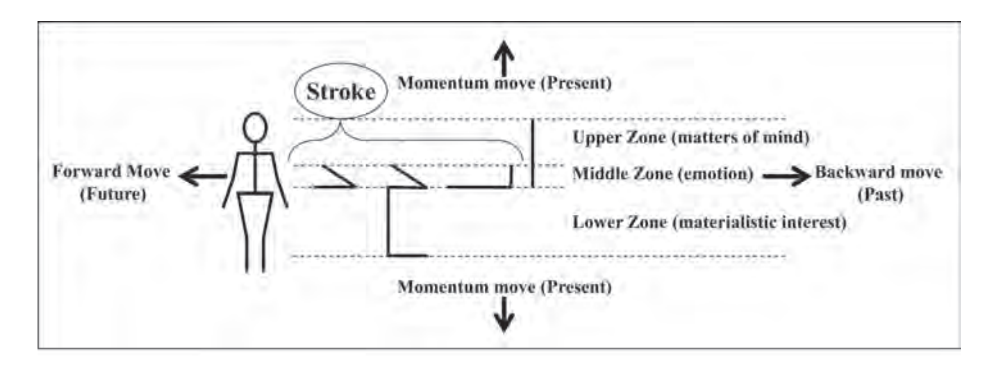


Fig. 2: Kufic Graphology: Symbolic space of Kufic writing

5 Symbolic Language of *Alif*

Being the first letter of both the Kufic alphabet and the holy Qur'an, *'Alif'* – applied to the three graphology principles: stroke, movement, and zone – can be analyzed as a single stroke which moves directly vertical and uninterruptedly within two upper zones of writing. Thus, the Kufic *Alif* in Samanid letter interpretation can graphologically be interpreted as symbol of the main attributes of God, such as uniqueness, unity, and perfectness respectively. According to what Benjamin said about symbolic language, it can be concluded that these Samanid symbolic ideas of decorative *Alif* will be reconceived if allegorical concepts of the Samanids are applied for explaining how each decorative *Alif* is pictorially formed. In other words, it is possible to decipher three layers of decorative Kufic being composed of visual, allegorical, and symbolic language.

6 Heart-shape Knotted *Alif*

One kind of decorative Kufic *Alif* in Samanid slipware is the heart-shape knotted *Alif*. It seems that this kind of *Alif* visually refers to an ox head, allegorically narrating mystical self-sacrifice[38] similar to a cow-sacrifice in which one sacrifices himself com-

38 In the interpretation of the fifty-fourth verse of the fifth chapter of Qur'an, al-Qushayrī (986–1074) describes God's description of his lovers who are "(...) humbles before the believers (...)" due to that they sacrifice their hearts for the beloved and sacrifice their spirit to protect the beloved (al-Bauniyyah 2016, 60).

pletely to receive the unique essence of God, and it symbolically implies the Sufi idea about the creation of the world called 'Divine Love' when God gave his creatures their essence.

This heart-shape knotted *Alif* may be visually inspired by the ancient Phoenician *Aleph* showing the ox head (Fig. 3). This inspiration could have happened under the influence of intercultural translation during the Samanid era in a way that the visual and semantical meaning of the Phoenician *Aleph* as an ox head was derived for interpreting *Alif* as the first letter of the first chapter of the Qur'an named '*Baqara*', literally meaning cow.

The visual meaning of the heart-shape knotted *Alif* as ox head was allegorically interpreted as self-sacrifice in a way that it can depict a picture sequence (Fig. 3). According to these assumed sequences and the Samanid mystical letter interpretation, the letter *Alif* has always meant both God and human[39]; and moreover based on its graphological zone, it can be said that the descending line depicts the essence of God coming from the highest state and the ascending line illustrates the material human receiving God´s essence and coming into existence. So it is now expected to accept the Samanid mystical concept about '*Alif*', which allegorized '*Alif*' as a self-sacrificing man with the sign of a cow in his heart to show how the human is commended sincerely for connecting to god through self-sacrifice.

Ultimately, the symbolic meaning of *Alif* is most certainly intelligible after decoding its visual and allegorical aspects. Regarding these two latter meanings, and another possible pronunciation of '*Alif*' as '*Alifa*' meaning "he loved", the heart-shape knotted *Alif* symbolically referred to the Sufi idea of God´s attributes during the creation of the world which is called 'Divine love'.[40] It is noteworthy that this symbolic meaning is also inspired by a Qur'anic verse in which God says to the prophet Muḥammad: "If you expended all that is in the earth. You could not have brought their hearts together, but God brought their hearts together."[41]

39 In letter interpretation, *Alif* is phonetically almost identified as a symbol for the Arabic word for God, '*Allāh*', while this word is symbolically interpreted in many dimensions (see one of the first of these interpretations al-Tustarī 2011, 12). In addition, there is a well-known prophetic Hadith which states that '*Allāh*' (God) created mankind (Adam) in his own image.

40 al-Daylamī 2007, 77.

41 Qur'an, Anfāl/8:63.

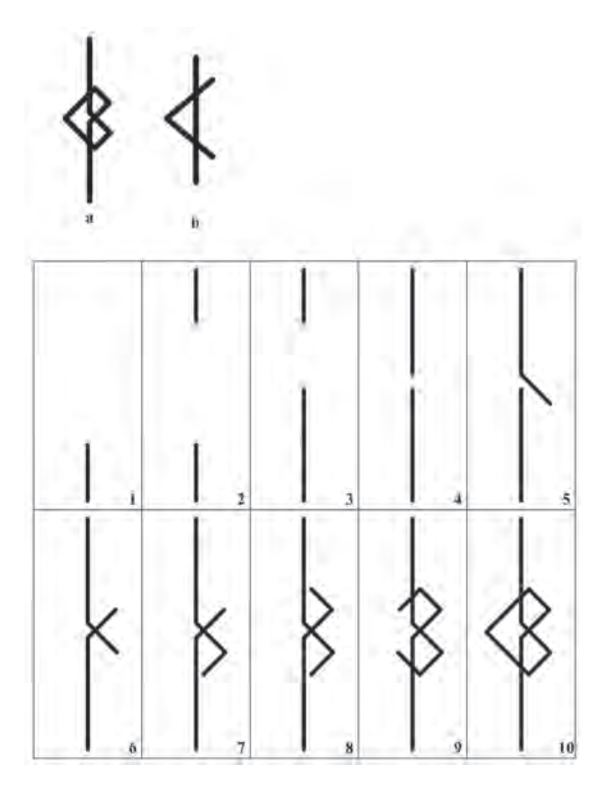


Fig. 3: a) Heart-shape knotted *Alif* b) Phoenician *Aleph* 1-12) Formation movement of the heart-shape knotted *Alif* in accordance with the Qur'anic letter interpretations Plaited *Alif*

6.1 Plaited *Alif*

The 'Plaited *Alif*' is a kind of ornamental Kufic *Alif* ligatured to its next letter named *Lām*. This letter visually implies an ox-goad[42] originating from the literal meaning of the name of Phoenician *Lamed* (similar to both Arabic *Lām* and English L). Plaited *Alif* allegorically means evoked divine love, as it was mentioned that either in letter interpretation, *Alif* is the sign for God, or in graphology the present time is inferred from it. Consequently, this form of decorative letter symbolically indicates the Sufi idea of unity of time in a way that *Lām* as a human goad drives *Alif*, to love God as well as to remind and join God in a unified moment.

Plaited *Alif* contains interlacing *Alif* with *Lām*, which seems to depict the meaning of the Phoenician alphabet in which *Alif* and *Lamed* show cow and goad respective-

42 Ox-goad is an ancient hooked stick for handling and driving oxen. It is usually associated with two roles including a driver and a chaser. Accordingly, since the letterform of Kufic *Lam* has a hook-like form, this letter was interpreted as God's stick to guide his believers in the way of his love.

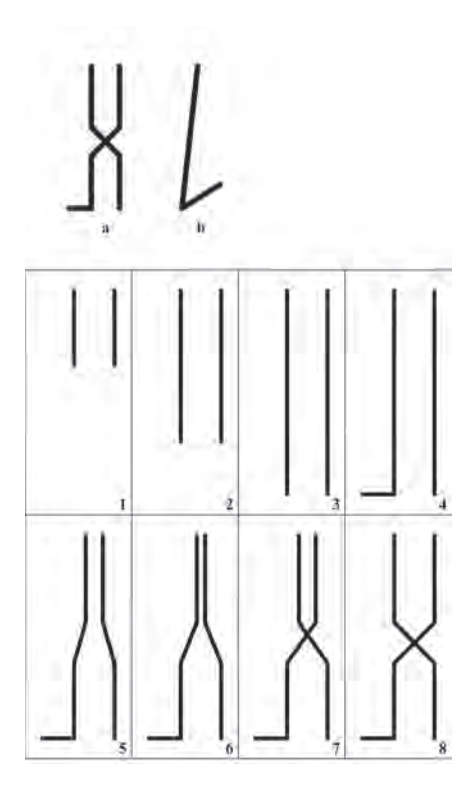


Fig. 4: a) Plaited *Alif* b) Phoenician *Lamed* 1-12) Formation movement of plaited *Alif* in accordance with Qur'anic letter interpretations

ly.[43] Thus, plaited *Alif* simply referres to an ox-goad. But its conceptual meaning depends on the allegorical reading.

The concept of plaited *Alif* is hidden within the allegorical relation between letters in 10th century letter interpretation. In Qur'anic mystical exegeses, *Lam* stands for God's faithful servant; in addition, *Alif* stands for God[44] in translation of "*Alif Lām Mīm*"[45] in the first verse of the Qur'an.[46]

Graphological reading tells us the formation of Plaited *Alif* in sequences (Fig. 4) in such a way that the process of interlacing *Alif* and *Lām* give the impression of how the interruption of present time has been eliminated. Here it is important to firstly just remember that the vertical stroke, according to the graphology principle, is used

43 Fischer 2003, 126.
44 al-Tustarī 2011, 12.
45 *Alif Lām Mīm* are the most frequent Qur'anic letters as six chapters of the Qur'an begin with these letters. The significance of Qur'anic letters is unknown, and these are often attributed to the names of God.
46 Qur'an, Baqara/1:1.

for interpreting the present time. Indeed, in Islamic mysticism, the human being is only in present time completely able to connect with the divine essence. For instance, a famous Sufic aphorism affirms that "the sufi is the child of the moment".[47] In addition, another aphorism of Abū Bakr Shiblī (861–946) talking to his follower is that "your moments are disjoined, whereas mine do not have any limits".[48] Since according to Sufism, the moment is both recognized as present and serves to realize inseparable uniqueness, the simple *Alif* developed to Plaited *Alif* to symbolize the unity of moment.

6.2 Foliated *Alif*

The visual form of foliated *Alif* was additionally affected by several ancient letterforms, such as Pahlavi *Ra*, *Nun*, and *Waw*, through which it has obviously been under the influence of Phoenician *Resh*. Taking into consideration the Phoenician meaning of *Resh*, it is probable that foliated *Alif* signifies head. In an allegoric layer, the form of the leaf substituted with the head form of *Alif* can be appropriately interpreted at first as growing head, and secondly as illuminated person owing to the analogy between mystic travelers and leaf that moves towards light. These allegorical meaning was translated into "perfect human" in the symbolic graphology of the Samanids. For instance, when Avicenna, in his *al-Shifā* provides the example of humanness to define the relationship of form [essence] with matter, motion and accidents—four aspects of every body—he states that human form is a unified soul with three subsidiary parts consisting of a vegetative, animal and rational soul.[49] This combination of human's unified soul is somehow analogous to Kufic foliated *Alif*, which seems to be a combination of the vegetative and rational soul.

The form of the simple Kufic *Alif* is similar to these three letterforms of Pahlavi; actually, all of these mentioned letterforms are simply drawn by a single vertical stroke. What Pahlavi letters most affect on the decoration of Foliated *Alif*, is its resemblance to the Phoenician *Resh* written with an increasing vertical line ending in a triangle form. In summary, the similarity of simple Kufic *Alif* and Pahlavi *Ra* inspires calligraphers to come up with the idea that *Alif* can be decorated with its phonetically similar equivalent—Pahlavi *Ra* in ancient Phoenician script—in a way that the leaf end of the foliated *Alif* corresponds with the triangle end of the Phoenician *Resh*, which visually signifies head.[50]

The foliated *Alif* is metaphorically conceived as growing head, or even as illuminated man in harmony with the Qur'anic letter interpretation considering *Alif* as

47 Chittick 1992, 172.
48 Avery 2014, 19.
49 Avicenna 2009, 45–47.
50 Fischer 2003, 126.

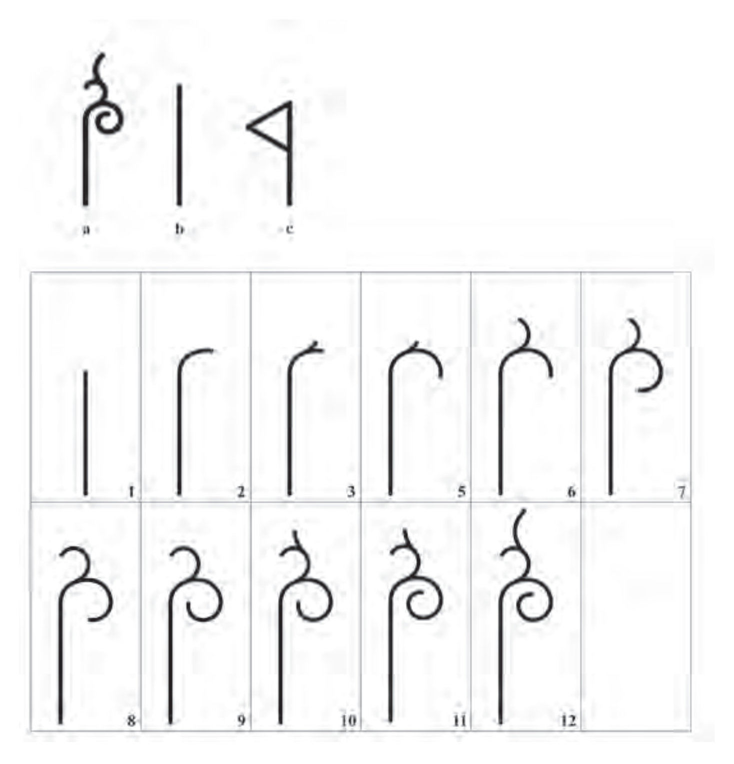


Fig. 5: a) Foliated *Alif* **b)** Pahlavi *Ra* **c)** Phoenician *Resh* **1-12)** Formation movement of foliated *Alif* in accordance with Qur'anic letter interpretations

human. This conception may be inspired by Syriac and Hebrew *Alif* as well as be interpreted under the influence of the Jewish Kabbalah tradition depicting *Alif* as both the root of the ten commandments and the human ear—the temple of the sanctuary—by means of which man perceives the word of God.[51] This symbolism clearly refers to the perfectness of *Alif* by illustrating the highest potency of God.[52] This is also validated by our graphology analysis.

Let us explore how the visual form of the foliated *Alif* also implies perfection (Fig. 5). Based on graphological zones, the foliated *Alif* is an increasing stem starting from the lowest zone, passing through all of the previous zones, and finally, in addition to reaching the highest zone, leaf and dotted fruit stalk from the stem. This conquered *Alif* highlights the intellectual zone with the leaf sign and displays the perfect human who can perceive and gain all the attributes of God. The symbolic role of the tree as a perfect human is utilized in Samanid interpretation: For example Ibn

51 The Hebrew word for 'ear' is '*ozen´* which began with *Alef* (Scholem 1987, 128).
52 Scholem 1987, 128.

Bābūya/Babawayh (2001) allegorizes perfect faith as a fruitful tree.[53] Likewise, the next century theologist Abū Ḥafṣ ʿUmar al-Nasafī (1067–1142) widely describes this allegory: in the same way that the fruit arrives at the potential existence of its original seed, the perfect human is somebody who achieved all the attributes of its original essence.[54]

7 Conclusion

Historical inscriptions present most of their former meaning since now the way of reading the writing form in connection with the according period's sciences is certainly known. This reading seems to be a graphology system definitely being available in all times, because its three main principles (including stroke, movement, and zone) can be derived from the metaphysical concepts of one's era (containing essence, time, and place). Moreover, this meaning system made it possible to understand three language layers of writing, with regard to visual, allegorical, and symbolic relation of letterform to its time concepts.

In the same way, visual forms of decorative Kufic of Samanid slipware in relationship with Qur'anic letter interpretation confront us with a particular graphological system. In this meaning system, at first, pictographic meanings of ancient Phoenician letters define why decorative elements are added to letters, and then allegorical relations interpret how simple meanings of letterforms may be gradually changed into symbolic ones.

The symbolic meanings of decorative Kufic of Samanid slipwares are just Samanid mystical constellations of ideas; however, there are more imaginable constellations in the sky of Samanids writing that can be read with not only historical but also contemporary allegorical relations.

Bibliography

Avery, Kenneth (2014), *Shibli: His Life and Thought in the Sufi Tradition*, Albany.
Avicenna (1971), *Avicenna's treatise on logic. (A concise philosophical encyclopaedia) and autobiography*, transl. by Farhang Zabeeh, The Hague.
Avicenna (2009), *The Physics of The Healing. A Parallel English-Arabic Text in Two Volumes*, transl. by Jon McGinnis, Provo.
al-Bauniyyah, Aishah (2016), *The Principles of Sufism*, transl. by Th. Emil Homerin, New York.
Benjamin, Walter (1968), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in: *Illuminations*, ed. by Hannah Arendt, transl. by Harry Zohn, New York, 217–252.

53 Ibn Bābūya 2001, 795.
54 Nasafī 2007, 179.

Benjamin, Walter (2003), *The Origin of German Tragic Drama*, transl. by John Osborne, London.
Benjamin, Walter (1999), “Graphology Old and New,” in: *Selected Writings. Vol. 2*, transl. by John Osborne, London, 398–400.
Chittick, William C. (1992), *Faith and Practice of Islam: Three Thirteenth-Century Sufi Texts*, Albany.
al-Daylamī, Abū al-Ḥasan ʿAlī ibn Muḥammad (2007), *Kitāb Aṭf al-alif al-maʾlūf ʿalā al-lām al-maʿṭūf*, ed. by Joseph Norment Bell and Ḥasan Maḥmūd ʿAbd al-Laṭīf al-Shāfiʿī, Cairo.
Derrida, Jacques (1981), *Dissemination*, transl. by Barbara Johnson, Chicago.
Derrida, Jacques (1997), *Of Grammatology*, transl. by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore/London.
Ferris, David S. (2008), *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge.
Fischer, Steven Roger (2003), *History of Writing*, London.
Ibn Bābūya, Muḥammad b. ʿAlī (2001), *ʿIllal al-sharāyiʿ*, Qom.
Klein, Felix (2007), *Gestalt Graphology (Exploring the Mystery and Complexity of Human Nature through Handwriting Analysis)*, New York/Bloomington.
Marcuse, Irene (1965), *Guide to Personality through Your Handwriting*, New York.
Nasafi, Azizoddin (2007), *Le livre de l’Homme Parfait (Kitāb al-Insān al-kāmil)* (Bibliotheque Iranienne 11), transl. by Marijan Mole, Teheran/Paris.
Nasr, Seyyed Hossein (2001), *Science and Civilization in Islam*, Chicago.
Nezos, Renna (1989), *Graphology: The Interpretation of Handwriting*, Channel Islands (Guernsey).
Pulver, Max (1994), *The Symbolism of Handwriting*, transl. by Ian Stirling and Monique Stirling, London.
Schaeffer, John D. (1990), *Sensus communis*, London.
Scholem, Gershom (1987), *Origins of the Kabbalah*, transl. by Allan Arkush, Princeton.
al-Tustarī, Sahl b. ʿAbd Allāh (2011), *al-Tustarī, Tafsīr al-Tustarī (Great Commentaries on the Holy Qurʾān)*, transl. by Annabel Keeler and Ali Keeler, Kentucky/Jordan.
Vico, Giambattista (1948), *New Science*, New York.
Wilkinson, Charles K. (1973), *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, New York.

Vera-Simone Schulz

Schriftgestöber und geritztes Gold

Orientalisierende Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei um 1300

1 Bild-Ding-Schrift-Konfigurationen oder: Vom Goldglanz, Klang und Duften der Gefäße

Gelappte, im Zentrum durch einen Ring zusammengefasste metallene Laubblätter bilden den instabilen Fuß eines Räuchergerätes, welches sich – an einer feingliedrigen Kettenkonstruktion befestigt – leicht zur Linken neigt (Abb. 1). Das Weihrauchfass selbst besteht aus einem halbkugelförmigen, geschlossenen Unterteil, das die glühenden Kohlestücke und Duftstoffe birgt und von einem rundum von Vierpässen durchbrochenen, pyramidal zulaufenden Scharnierdeckel überfangen wird. Als Pendant zu dem vegetabil gestalteten Fuß endet die entfernt an eine Fiale erinnernde Krönung des Gehäuses in einer Knospe.

Festgehalten ist ein dynamischer Moment: Wie sein Gegenüber hat ein Engel soeben die drei langen, erzenen Ketten angezogen, das Weihrauchgefäß damit durch die Luft geschwenkt, so dass dieses im Bildraum schwebend dargestellt erscheint. Für einen Augenblick ist die Schwere des Metallartefakts wie aufgehoben, zugleich evoziert die Komposition die multisensuellen Dimensionen des Geschehens: den Glanz der feinteilig gestalteten Oberfläche, das Klirren der Ketten sowie den Duft, welcher durch die Vierpassdurchbrüche entweicht und sich im Raum verteilt.

Die Thuriferare finden sich im Vordergrund einer Darstellung der thronenden Madonna mit Kind, die zusätzlich noch von vier weiteren Engel umgeben sind (Abb. 2). Meist dem Cäcilienmeister oder Jacopo del Casentino zugeschrieben, wird das spitzbogenförmig abschließende Tafelbild, das sich heute in der Galleria degli Uffizi befindet und über dessen Provenienz außer einer Dokumentation im Oratorium des Dominikanerkonvents S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone bei Fiesole im Jahr 1863 nichts bekannt ist, um 1320 datiert.[1] Im 15. Jahrhundert ergänzte es wohl Bicci di Lorenzo durch eine Verkündigungsdarstellung in den Zwickeln zu einer hochrechteckigen Pala.[2]

1 Sinibaldi/Brunetti 1943, 399 und Kat.-Nr. 123. Luisa Marcucci schrieb die Tafel Jacopo del Casentino zu. Zur frühen Attributionsgeschichte des Bildes allgemein siehe Marcucci 1965, 50–51 sowie Boskovits 1986, 212–217.

2 Offner 1931, 68.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-010

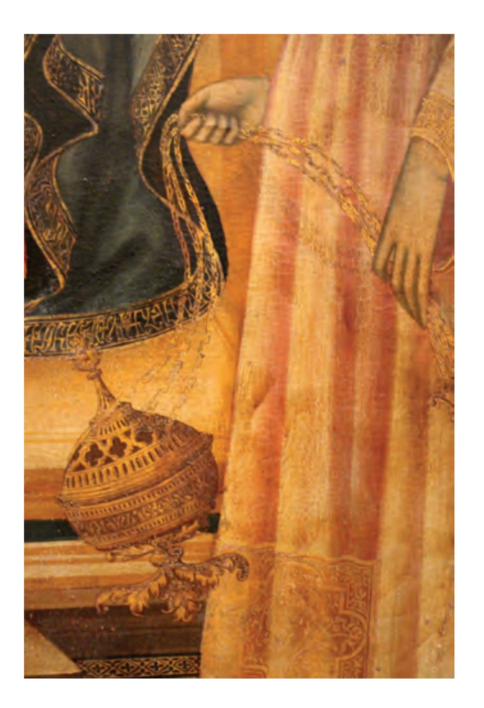


Abb. 1: Toskanischer Künstler, Maria mit Kind und Heiligen, Detail eines Weihrauchgefäßes, um 1320, Florenz, Galleria degli Uffizi.



Abb. 2: Toskanischer Künstler, Maria mit Kind und Heiligen, um 1320, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Die Räuchergeräte sind in nächster Nähe zum Betrachter dargestellt, zudem in einer Größe, die erhaltenen Exemplaren entspricht.[3] An der Schwelle zwischen Bild- und Betrachterraum platziert, verweisen die Weihrauch schwenkenden Engel auf die in der Kirche wirkenden Thuriferare sowie auf den Gebrauch von *thuribula* bei Prozessionen und vor dem Altar. Zwar legt der Umstand, dass Beda Venerabilis (†753), Honorius von Autun (†1155), Sicardus (†1215) und Durandus (†1296) Rauchfässer symbolisch als Leib Christi deuteten,[4] nahe, dass sich die semantischen Dimensionen dieser Bildfindung – gerade in Anbetracht der Darstellung des segnenden Christusknaben – nicht auf die Realienkunde beschränkten. Doch lenken die detaillierte Gestaltung und die gewählte Positionierung der Weihrauchfässer den Betrachter immer wieder auf die Dinglichkeit der dargestellten Artefakte selbst.

---

3 Vgl. Del Grosso 2012; Westermann-Angerhausen 2014.

4 So heißt es etwa bei Honorius von Autun: „Thuribulum namque significat corpus Dominicum; incensum, eius divinitatem; ignis, Spiritum sanctum", Gemma animae I, 12, Migne, PL CLXXII, 548: „Das Rauchfass bedeutet nämlich den Leib des Herrn, der Weihrauch seine Göttlichkeit, das Feuer den Heiligen Geist". Vgl. hierzu sowie zu den anderen genannten Autoren Westermann-Angerhausen 2014, 84–86.

Dabei fällt insbesondere auf, dass beide Gefäße in der unteren Hälfte jeweils arabisierende Schriftzüge zieren. Gerahmt von schmalen Bändern mit repetitiv senkrechten Einritzungen erscheinen die an florales Kufi erinnernden, unleserlichen Schriftzeichen in leuchtendem Gold vor dunkel-schraffiertem Grund. Syrische Räucherkugeln mit arabischen Inschriften entlang der halbkreisförmigen Öffnungen sind erhalten wie etwa ein heute im Metropolitan Museum in New York aufbewahrtes Exemplar, das in das späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert datiert wird und im *thuluth*-Duktus mehrfach den Schriftzug „Ehre unserem Herrn, dem König, dem Meister, dem Weisen / dem Gerechten, dem [von Gott] Unterstützten, dem Triumphierenden, dem Siegreichen, dem Verteidiger [des Glaubens], dem Krieger [an den Grenzen], dem Wächter [der Marken], dem Bezwinger", teils um „Säule des Islam und der Muslime" und „Die Könige und die Sultane, Ungläubigentöter, Dawu[d?]" ergänzt, zeigt (Abb. 3a).[5] Im 14. Jahrhundert rangierte solcherart Metallkunst in der Toskana unter den wertvollsten Importwaren überhaupt, ihre Bedeutung verglich Francesco Petrarca gar mit derjenigen der begehrtesten Erzarbeiten aus Korinth in der Antike: „Auf diese Weise war einst Korinth die Quelle dieses Wahnsinns [für kostbare Metallarbeiten, Anm. der Verf.]. Nun ist es Damaskus, von wo diese Gefäße stammen und Eure Augen und Seelen fesseln".[6]

Das Besondere an den Importgütern war die Tauschierung ihrer Oberflächen. In die Bronze- oder Messingobjekte wurden Muster geschnitten und in die entstandenen Vertiefungen Gold- und Silberdrähte eingeschlagen. 1384/85 berichtete der Florentiner Reisende Simone Sigoli von den Basaren in Damaskus: „Hier werden auch viele Bronzebecken und -krüge gefertigt und sie erscheinen wirklich, als seien sie aus Gold. Und auf diesen Becken und Krügen sind Figuren, Blattwerk und anderes sehr fein in Silber dargestellt, so dass sie sehr schön anzusehen sind". Sigolis Bewunderung ging sogar so weit zu sagen: „Wahrhaftig, hätte man Geld in dem Knochen seines Beines, man würde nicht zögern, dieses zu brechen, um so in der Lage zu sein, diese Dinge zu kaufen".[7]

Räucherkugeln erregten unter den tauschierten Stücken auch Aufmerksamkeit aufgrund einer spezifischen Mechanik, die ihren liturgischen Gebrauch erst ermöglichte. In den Kugeln finden sich jeweils ineinander drehbare Ringe befestigt, wobei der innerste das Schälchen für Kohle und Weihrauch trägt (Abb. 3b). Die Konstruktion verhindert, dass Glut und Asche aus der Kugel herausfallen, sobald diese bewegt, gar

5 Vgl. Kennedy 2011, 154.

6 „Ad hunc modum tunc Corinthus huius fons fuit Insaniae. Nunc Damascus, inde hodie vasa mittuntur vestros captura oculos animosque" (Petrarca ed. 1554, 52. Siehe auch Spallanzani 2010, 2).

7 „Ancora vi si fa grande quantità di bacini e mescirobe d'ottone, e propriamente paiono d'oro, e poi ne'detti bacini e mescirobe vi si fanno figure, e fogliami, e altri lavorii sottili in ariento, ch'è una bellissima cosa a vedere"; „[...] (sono tanti li ricchi e nobili e dilicati lavorii d'ogni ragione,) che se tu avessi i danari nell'ossa della gamba, senza fallo te la romperesti per comprare di quelle cose" (Sigoli 1829, 58–59). Vgl. auch Ritzerfeld 2011, 523–539 und Mack 2001, 139–147.



Abb. 3a: Wahrscheinlich Syrien (Damaskus), metalltauschierte Räucherkugel, spätes 13., frühes 14. Jahrhundert, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 3b: Innenaufnahme von Abb. 3a mit kardanischer Aufhängung.

um 180° oder 360° gedreht wird, denn der innerste Ring mit dem Schälchen bleibt stets in der Horizontalen. Von Villard de Honnecourt ist eine Zeichnung dieser – nach Gerolamo Cardano benannten – ‚kardanischen Aufhängung' erhalten,[8] und die gewählte Linksneigung für die Darstellung der zwei von Engeln durch die Luft geschwenkten Weihrauchfässer zeigt, dass auch der Maler des Retabels aus Pian di Mugnone bewusst den problematischen Moment des Gebrauchs eines Weihrauchfasses, nämlich den der Schwingung, ins Bild setzte.

Doch bei den dargestellten Weihrauchgefäßen handelt es sich nicht um syrische Importwaren und auch die Existenz einer kardanischen Aufhängung in dem Gerät bleibt fraglich. Vielmehr ist der Betrachter entweder mit Komposita aus importierten Schalen, welche jeweils durch einen Fuß und Deckel ergänzt wurden, oder aber mit lokal in einem Stück hergestellten *thuribola*, die mit ihren Pseudo-Inschriften nur eine ferne Herkunft evozieren, konfrontiert. Denn erstens verweisen sowohl der vegetabil gestaltete Fuß – dessen Blattwerk das floral verspielte Pseudo-Kufi der Inschrift visuell wiederaufnimmt – als auch die Vierpassdurchbrüche auf eine italienische oder nordalpine Werkstatt. Und zweitens zieren arabische und arabisierende Inschriften nicht nur Importwaren aus Al-Andalus, Nordafrika, dem Nahen und Mittleren Osten, sondern – mehr oder weniger lesbar – auch zahlreiche außerhalb der islamischen Welt gefertigte Artefakte.

8 Vgl. Giraud-Heraud 2004, 477–488.

So fanden etwa arabische Münzen als Zahlungsmittel derart rasch überregionale Verbreitung, dass ein nach dem islamischen Kalender im Jahr 157 (773–774 n. Chr.) geschlagener Golddinar des abbasidischen Kalifen al-Mansūr innerhalb kürzester Zeit im angelsächsischen England von Offa, dem König von Mercien (r. 757–796), für dessen Münzprägung imitiert wurde: Gerahmt von einer in korrumpiertem Arabisch verfassten Inschrift prangt im Zentrum der Vorderseite zwischen weiteren arabischen Lettern kopfüber die lateinische Legende OFFA REX.[9] An zahlreichen Bauwerken, Skulpturen und in der Malerei figurierten ebenfalls arabisierende Inschriften, wie auch in Werken der sogenannten ‚angewandten' Künste: Seien es mit arabischen und pseudo-arabischen Schriftzeichen durchwobene Seidenstoffe, die nach dem Vorbild kostbarer Importwaren in der Toskana gefertigt wurden,[10] seien es Keramikvasen mit in Lüsterglasur aufgetragener arabisierender Schrift aus dem Königreich Valencia,[11] oder Holzarbeiten wie der in Frankreich um 1400 geschnitzte Ahornmaserkrug im Victoria and Albert Museum, dessen Deckel neben floralen Elementen ein Kranz aus arabischen Lettern ziert.[12] Ja, auch an Werken der Metall- und Emailkunst lassen sich arabische und Pseudo-Schriftzüge vielfach erkennen, wie etwa prominent entlang des kreisrunden Randes des kalottenförmigen Unterteils eines Ziboriums aus Limoges (Abb. 4). Dessen in Bronze getriebene pseudo-arabischen Schriftzeichen sind nicht nur aufgrund ihrer Platzierung mit denjenigen auf den Räuchergeräten der Uffizien-Tafel vergleichbar, sondern auch wegen ihrer Ausführung in vegetabil verspieltem Pseudo-Kufi (Abb. 1).[13] Ein Zeugnis für die medienübergreifende Ubiquität orientalisierender Inschriften ist aber nicht zuletzt das Retabel aus Pian di Mugnone selbst, finden sich Pseudo-Schriftzüge hier doch neben den greifbar nahen Weihrauchgefäßen auch auf den Gewandsäumen, dem Kissen Mariens, auf den Thronwangen und sogar auf den Heiligenscheinen der Engel (Abb. 2).

Pseudo-Inschriften im Allgemeinen und arabisierende Schrift im Besonderen rückten in den vergangenen Jahren im Zuge eines neu erwachten Interesses an künstlerischen Austauschbeziehungen im vormodernen Mittelmeerraum wieder verstärkt in den Fokus kunstwissenschaftlicher Forschungen.[14] Bei den mediterranen Interaktionen der christlichen, jüdischen und islamischen Welt handelt es sich nicht zuletzt um Wechselwirkungen zwischen drei verschiedenen Schriftkulturen, welche sich auch in der Produktion zeichentragender künstlerischer Artefakte manifestierten.[15]

---

9 Allan 1913; Blunt/Dolley 1968. Vgl. auch Webster/Backhouse 1991.
10 Siehe Wardwell 1987, Abb. 34 und 36.
11 Ray 2000, 56, Kat.-Nr. 122 und Taf. 10.
12 Evans 1928.
13 La Niece/McLeod/Röhrs 2010.
14 Die Literatur zu diesem Thema ist umfangreich, vgl. insbesondere Erdmann 1953; Ettinghausen 1976; Auld 1986; Piemontese 1999; Fontana 2001; Walker 2008; Mack 2001, 51–72; Mack/Zakariya 2009; Nagel 2011.
15 Zu zeichentragenden Artefakten vgl. methodisch Hilgert 2010.



Abb. 4: Meister Alpais, Detail eines Ziboriums, Limoges, 12. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre.

Und so lässt sich das Retabel aus Pian di Mugnone ebenfalls im Kontext dynamischer Interrelationen zwischen visueller und materieller Kultur, künstlerischer Transferprozesse und Bild-Ding-Schrift-Verschränkungen in transkultureller Perspektive beschreiben.

Dabei können die orientalisierenden Schriftzeichen mit der Ansammlung von Dingen im Bildraum der Uffizien-Tafel enggeführt werden – nicht nur, da erstere vorwiegend auf letzteren erscheinen, sondern auch hinsichtlich der Rolle beider im Ausloten der medialen Grenzen der Malerei. Denn wird diese vornehmlich als eine Kunst des Auges verstanden, so erweist sich dieser Sehsinn in der Pala aus Pian di Mugnone gleich in zweierlei Hinsicht herausgefordert und in seine Schranken gewiesen. Zwar indizieren die aneinanderstoßend dargestellten Metallketten deren Klirren, der Klang selbst ist aber weder darstellbar noch tönt er aus dem Bild. Und auch den Duft vermag der Betrachter weder visuell noch olfaktorisch wahrzunehmen, obgleich die Kippstellung der von Vierpässen durchbrochenen *thuribola*, ihre Bewegung an den geschwungenen Ketten auf dessen Entströmen verweisen.[16] Mit dieser restringierten Sichtbarkeit multisensueller Phänomene korrespondiert in dem Retabel die

16 Für multisensuelle Ansätze in der Kunstgeschichte siehe die Arbeiten von Pentcheva 2011; Pentcheva 2010; Palazzo 2014 (mit weiterer Literatur); vgl. auch Ergin 2014.

restringierte Lesbarkeit der Pseudo-Schrift.[17] Die Schriftzeichen sind in den meisten Fällen klar erkennbar, teils optisch sogar eigens hervorgehoben, etwa in Gold vor dem Dunkelblau der Thronverzierung oder des Mantels Mariens. Trotzdem verweigern sie selbst kundigen Lesern eine Deutung. Dass sich Pseudo-Schrift allerdings nicht nur dem lesenden, sondern auch dem sehenden Auge entziehen konnte, dass Künstler gezielt gerade das Zusammenspiel restringierter Lesbarkeit und restringierter Sichtbarkeit von Pseudo-Inschriften in ihren Werken einzusetzen wussten, ist im Folgenden vor einigen theoretischen und historischen Überlegungen für die italienische Tafelmalerei um 1300 zu eruieren. Eine medien- und materialübergreifende Analyse von Giottos Badia-Polyptychon und dessen orientalisierender Inschriften-Zier wird dabei den Anfang bilden, bevor wir uns einer Studie zu fremdsprachiger Schrift in der antiken Vasenmalerei zuwenden werden, um im Vergleich daraufhin einige Schlüsse für die italienische Kunstproduktion um 1300 in transkultureller Perspektive zu ziehen und mit einem Ausblick auf zukünftig kollaborativ zu unternehmende Forschungsansätze zu schließen.

2 Der textile Grund des Goldes

Giottos Badia-Polyptychon überrascht den Betrachter, der sich den fünf Bildkompartimenten in der Galleria degli Uffizi nähert, sobald dieser im schräg einfallenden Licht plötzlich die elaborierte Goldgrundverzierung aus Pseudo-Schriftzeichen in den Nimben und entlang der Rahmen entdeckt. Das Bildwerk, welches zwischen 1295 und 1300 datiert wird und sich einst auf dem Hochaltar der Badia in Florenz befand, zeigt im Zentrum Maria mit dem Christusknaben, flankiert von Nikolaus von Bari und Johannes dem Evangelisten zur Linken sowie Petrus und Benedikt zur Rechten (Abb. 5).[18] Jeweils in eine Tafel eingepasst, erscheinen die Halbfiguren über einem durchgehenden, plastisch gestalteten Sockel, als stünden sie hinter einer Balustrade. Die hochrechteckigen Tafeln, welche von vorspringenden, ursprünglich von Fialen bekrönten Pilastern separiert werden, enden in spitz zulaufenden Giebeln, die je ein Medaillon mit einem Engel bergen. Nur Mutter und Kind werden stattdessen von einer Darstellung Christi überfangen.

Wie Monika Cämmerer-George prägnant herausgearbeitet hat, besticht das Badia-Polyptychon nicht zuletzt aufgrund seines originellen architektonischen Rahmens. Dieser wirkt einerseits wie eine Arkadenreihe.[19] Seitlich der Pilaster erheben sich auf dem Sockel jeweils plastisch durchgebildete Halbsäulchen mit attischer Basis und Blattkapitell, auf denen Spitzbogen mit eingeschriebenen Kleeblattbogen ruhen.

17 Vgl. in diesem Zusammenhang den Sammelband von Frese/Keil/Krüger 2014.
18 Vgl. Tartuferi 2012 (mit weiterer Literatur).
19 Zur Rahmengestaltung des Badia-Polyptychons siehe ausführlich Cämmerer-George 1966, 50–65.



Abb. 5: Giotto di Bondone, Badia-Polyptychon, 1295-1300, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Andererseits erweckt der schichtartige Aufbau den Eindruck einer baldachinartigen Struktur. Denn Giebel, Spitz- und Kleeblattbogen sind nicht etwa auf einer gemeinsamen Ebene, sondern in dreifacher, reliefhafter Abstufung angebracht. Während die fünf Giebel den äußersten Rahmen bilden, sind die diesen eingeschriebenen Spitzbogen flacher gestaltet, welche ihrerseits die nochmals flacheren Kleeblattbogen einfassen. Cämmerer-George hat treffend beschrieben, wie die Rahmengestaltung auf diese Weise die Räumlichkeit und Tiefenwirkung von Nischen evoziert, welche mit der voluminösen Plastizität der gemalten Figuren, die jene breitschultrig einzunehmen scheinen, korrespondieren. Ja, die über die Schulter geführte Stola Petri stößt in ihrer Rundung, die zudem einen Blick auf die verschattete Rückseite des Stoffes gewährt, sogar vehement in den illusionären Raum des Hintergrundes vor.[20]

Wie Cämmerer-George beobachtete, ist die Rahmengestaltung allerdings nicht auf die architektonische, schichtweise hervortretende bzw. zurückweichende Einfassung beschränkt, sondern dringt selbst in die Bildfläche vor.[21] So werden die Kleeblattbögen ihrerseits von Kleeblattbögen gesäumt, nun aber in Form von Zierstreifen entlang der innersten Rahmenleiste im Goldgrund (Abb. 6). Zum plastischen Rahmenwerk hin einfach, zu den Figuren hin zweifach umrissen, füllen diese Schmuckbänder orientalisierende Schriftzeichen, welche überdies in den Nimben der Heiligen und Mariens erscheinen (Abb. 7). Die Inschriften sind ins Gold eingeritzt und aufgrund dieser Technik mit bloßem Auge kaum erkennbar. Im Zuge der jüngsten Restaurierung wurden in einer Foto-Kampagne deshalb Streiflicht-Aufnahmen gefertigt, fotografische Mosaike kreiert und auf deren Grundlage Zeichnungen und Graphiken erstellt, um die Struktur und Abundanz des Goldgrunddekors aus Pseudo-Schriftzeichen und ornamentalen Ranken zu veranschaulichen (Abb. 8).[22]

20 Cämmerer-George 1966, 56.
21 Cämmerer-George 1966, 56.
22 Vgl. Tartuferi 2012 (mit weiterer Literatur).



Abb. 6: Detail von Abb. 5.

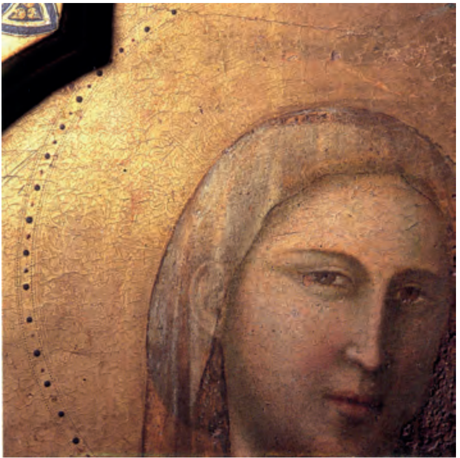


Abb. 7: Detail von Abb. 5.



Abb. 8: Umzeichnung von Schriftzeichen und Ornamenten des Badia-Polyptychons (Stefano Scarpelli)

Mit einer Fülle von orientalisierenden Inschriften waren wir bereits auf dem Retabel aus Pian di Mugnone konfrontiert, indes mit dem bedeutsamen Unterschied, dass es sich bei letzterem eindeutig um die Darstellung oder Bilderfindung importierter oder lokal gefertigter Artefakte handelte. Die Pseudo-Schrift auf den Gewandsäumen und dem purpurfarbenen Kissen der Pian di Mugnone-Tafel wirkt, als sei sie mit Goldfäden bestickt oder durchwoben, den hölzernen Thron zieren goldene Pseudo-Lettern auf dunkelblauem Grund, als sei das Gestühl bemalt oder mit Glas- oder Emailplättchen verkleidet, und die Pseudo-Inschriften der Weihrauchfässer scheinen in das Metall getrieben oder graviert (Abb. 2). Einzig der Status der ebenfalls mit arabisierenden Schriftzeichen versehenen Heiligenscheine könnte sich in diesem Bildwerk als problematisch erweisen, wären nicht auch für sie reale Gegenstände als Vorbilder vorgeschlagen worden: mamlukische, an ihren Rändern mit arabischen Inschriften versehene Metallteller (Abb. 9).[23] Auf diese Weise finden sich selbst die immateriellen Kränze göttlichen Lichtes, die die Häupter himmlischer und auserwählter Figuren umfangen, im Medium der Malerei mittels ihrer vergleichbaren Verzierung, Form und Disposition der Schrift unter die greifbar irdischen Gegenstände gereiht, die Nimben mit den im Bildraum dargestellten Artefakten wie Gestühl und Weihrauchfässer mit orientalisierender Schrift visuell und materiell mit letzteren in Beziehung gesetzt, ‚reifiziert'.

So schlüssig die Ansammlung orientalisierend beschrifteter Dinge in der Pian di Mugnone-Pala damit auch anmutet, ist die Situation um 1300 allgemein doch komplizierter, wovon nicht zuletzt Giottos Badia-Polyptychon zeugt. Arabisierende Schrift hatte spätestens seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in die toskanische Tafelmalerei Eingang gefunden.[24] Hier figuriert sie jedoch nicht allein auf dargestellten Gegenständen, die durch die Schriftzeichen gemeinhin als kostbare Importwaren oder deren lokale Nachschöpfungen identifiziert werden, sondern auch losgelöst von diesen, insbesondere auf den Rahmen der Bilder. Auf dem äußersten Rand des in das Jahr 1215 datierten und in der Pinacoteca Nazionale di Siena aufbewahrten Antependiums von der Hand des Maestro di Tressa finden sich unleserliche orientalisierende Schriftzeichen mit der in lesbaren lateinischen Lettern gefassten Inschrift „Anno D[omi]ni Millesimo CCXV: mense Novembri: hec tabula facta est" kontrastiert,[25] eine transkulturelle wie transskripturale Gegenüberstellung, die auch Giotto mehrfach einsetzte, etwa auf dem Rahmen des Polyptychons in der Pinacoteca di Bologna.[26] Im Altarbild aus der Badia wird diese Gegenüberstellung dagegen nicht auf dem plastisch gestalteten Rahmen, sondern in der Bildfläche im Medium des Goldgrundes durchgeführt, in welchem die Figuren von Schriftbändern umgeben sind, die sie vor tiefrotem oder dunkelblauem Grund in goldenen Majuskeln jeweils mit Namen als *sancti*

23 Leemhuis 2000, 286–306. Vgl. hierzu auch Mack 2001, 65–66; Nagel 2011, 230.
24 Tanaka 1989, 214.
25 Vgl. zu dem Bildwerk Baert 1999 und Bacci 1999.
26 Siehe die Abbildungen in Medica 2005, 166–171.



Abb. 9a: Detail von Abb. 2.



Abb. 9b: Äygpten oder Syrien, tauschiertes Metalltablett, 1330-1360, London, Victoria and Albert Museum.

bezeichnen. Farblich hervorgehoben und horizontal platziert, sind diese lateinischen Inschriften klar lesbar, strahlen geradezu aus den Tafeln heraus und unterscheiden sich damit deutlich von den in nächster Nähe Gold in Gold kaum wahrnehmbaren, unleserlichen orientalisierenden Schriftzeichen, die teils senkrecht zum Betrachter, teils in Rundungen entlang der Rahmen und in den Nimben positioniert sind (Abb. 6).

Die Technik, Motive in den Goldgrund einzuritzen, war im späten 13. Jahrhundert und um 1300 in der italienischen Tafelmalerei weit verbreitet – nicht nur hinsichtlich der Darstellung orientalisierender Schrift. Im Unterschied zur Punzierung mit vorgefertigten Punzeisen, d. h. Motivstempeln, mittels derer der Dekor in den Goldgrund eingeschlagen oder eingedrückt wird,[27] zeichnen sich Ritzungen durch das meist freihändige Eintiefen von Linien mit einem Griffel aus, geraten damit also in die Nähe der Zeichnung. Bastian Eclercy, der dieser im Goldgrund, d. h. im metallenen Medium ausgeführten Praxis eine eingehende Studie gewidmet hat, konnte darüber hinaus Bezüge zur zeitgenössischen Goldschmiedekunst herausstellen.[28]

Auch das Badia-Polyptychon verweist in einzelnen Bildelementen auf die Schatzkunst. So werden etwa die Nimbenkonturen jeweils von einem Strang alternierend mit roter und blauer Farbe ausgeführter Punkte markiert, welche vor dem leuchtenden Goldgrund Rubine und Saphire evozieren (Abb. 7). Tatsächlich wurden in Tafelbilder bisweilen Edelsteine eingesetzt, teils – wie in den Nimben der *croci dipinte* Giottos in S. Maria Novella und Ognissanti – auch pyramidal geschnittenes, farbiges Glas, Glas-Cabochons sowie bemaltes und vergoldetes Glas als deren Imitate.[29] Im Badia-Polyptychon verließ man sich für deren Evokation dagegen ganz auf den illusionistischen Effekt der Malerei.[30]

Neben der Goldschmiedekunst lässt sich indes noch eine zweite visuelle und materielle Referenzebene konstatieren: die Textilkunst. So stimmt der optische Eindruck der Goldgrundritzungen auf frappierende Weise mit demjenigen eines besonderen Typus von Seidengeweben überein (Abb. 10), dessen Webtechnik Regula Schorta in einer ausführlichen Monographie untersucht hat. Die monochromen Stoffe sind in rein schusswirkender Samit-Bindung aus zwei Kettsystemen und mindestens zwei Schusssystemen gefertigt. Dabei verbinden sich die Kreuzungspunkte der Schüsse „im fertigen Gewebe zu kleinen Furchen, die wie eingeritzt wirken und das Muster bilden“.[31] Das Dessin wird also nicht mittels der Verwendung verschiedenfarbiger Fäden, sondern allein mittels der spezifischen Webtechnik sichtbar. Dabei sind die Motive zwar technisch nicht geritzt, der optische Effekt ist aber der einer Ritzung. Bereits Franz Bock hatte die Gewebe als „gleichsam vertieft eingeritzt“, Otto von Falke

---

27 Vgl. zu dieser Praxis die grundlegenden Arbeiten von Skaug 1994; Frinta 1998; Polzer 2006.
28 Vgl. Eclercy 2007, 366–381. Siehe hierzu auch Muller 2012.
29 Siehe Pettenati 2001 sowie Bracco/Ciappi/Hilling 2010.
30 Bracco/Ciappi 2001, 352–354; Eclercy 2007, 273 und 378.
31 Schorta 2001, 23.



Abb. 10: Syrien oder Byzanz, Fragment eines goldgelben ‚geritzten' Seidengewebes, 11. oder 12. Jahrhundert, Berlin, Kunstgewerbemuseum.

ihr Muster dann „wie in blankes Metall eingraviert" beschrieben und bis heute fungiert die Bezeichnung „sogenannte geritzte Seiden" als Fachbegriff dieser Stoffart.[32]

Im ausgehenden Mittelalter war die Toskana für Wollhandel, -veredelung und -produktion berühmt, spätestens seit dem 13. Jahrhundert auch für eine blühende lokale Seidenweberei. Zudem gelangten seit frühester Zeit vielfältigste Textilien als Importgüter aus anderen Gegenden, speziell dem Mittelmeerraum, aber auch aus dem Nahen, Mittleren und Fernen Osten in die Region.[33] Dies trifft ebenso für geritzte monochrome Seidenstoffe zu, deren Herstellungszentren meist in Syrien und Byzanz verortet werden und die in einem prachtvollen Exemplar in der Abbadia di San Salvatore nahe Siena bis heute erhalten sind: einer Glockenkasel, welche legendär dem Heiligen Marcus, Bischof von Rom († 336) zugeschrieben und als dessen Gewandreliquie verehrt wird.[34]

Die hohe Bedeutung der Textilkunst für die italienische Malerei des späten 13. und 14. Jahrhunderts wurde bereits früh erkannt, obgleich zunächst ausschließlich

32 Bock 1866, Bd. 2, 67; Falke 1913, Bd. 2, 8. Siehe zu dem Begriff auch Wilckens 1986, 482–483 sowie Durian-Ress 1987.

33 Molà/Mueller/Zanier 2000; Jacoby 2010.

34 Zu dieser purpurfarbenen sogenannten ‚geritzten Seide' vgl. Dolcini 1992 sowie Schorta 2001, 152.

mit Blick auf ihre Muster.[35] Dass Textilien Maler auch hinsichtlich ihrer Materialität und Machart vor Herausforderungen stellen konnten, haben Cathleen Hoeniger und Lisa Monnas in ihren Analysen der Darstellungen zentralasiatischer, kleinteilig mit Goldfäden durchwobener weißer Lampasseiden in Bildwerken Simone Martinis jedoch jüngst demonstriert.[36] Die auffällige Ähnlichkeit der visuellen Effekte sogenannter geritzter monochromer Seidenstoffe und geritzter Goldgründe in der italienischen Tafelmalerei, deren elaborierte Muster sich jeweils nur unter einem bestimmten Lichteinfall dem Betrachter plötzlich eröffnen, kann als ein weiteres Indiz textiler Ästhetik in der Toskana verstanden und sogar zum Anlass einer Neubewertung der Goldgrundgestaltung allgemein genommen werden.

Tatsächlich werden Goldgründe trotz der bedeutsamen Grundlagenstudien von Skaug, Frinta, Polzer und Eclercy und trotz einer neuen Aufmerksamkeit für die Materialität von Kunst in der Forschung weiterhin stark vernachlässigt, oft entweder nur in ihrer möglichen Symbolik oder aber nach kunsttechnologischen und restauratorischen Gesichtspunkten untersucht. Dabei bestechen die hohe Experimentierfreudigkeit der Künstler mit diesem Medium (nicht nur) um 1300, dessen Oszillieren zwischen Referenzen zu Werken der Metall- und Webkunst, zwischen planer Fläche und zurückweichendem Raum.[37] Die transmedialen Evokationen und Bezugnahmen, die Sensibilität für andere Medien beruhten nicht zuletzt auf einer gemeinsamen materiellen Grundlage: Das Blattgold derselben Händler und Werkstätten fungierte als Werkstoff in der Goldschmiedekunst, für Metallfäden der lokalen Seidenweberei und in den Goldgrundpartien der Malerei.[38]

Giottos Badia-Polyptychon zeigt auf beispielhafte Weise das kreative Zusammenspiel gemalter und goldbedeckter Flächen in der Tafelmalerei um 1300. Dieses entfaltet sich über alle Ebenen des Werkes von der teils aus der Goldfolie des Hintergrundes, teils aus gemalten Figuren bestehenden Bildfläche bis hin zu dem abgestuften Rahmen, welcher ebenso aus vergoldeten und bemalten Partien besteht. So finden sich Farbpigmente als Fassungen einzelner Elemente der vergoldeten Rahmenarchitektur wie etwa der Kapitelle, aber auch in den Giebeln sowie in den Zwickeln der Kleeblattbögen, wo sie leuchtend rot und blau die Struktur der architektonischen Rahmung akzentuieren und zwischen dieser und den inneren Bildflächen vermitteln. Denn während die zu den Medaillons führenden dunkelblauen Dreiecke, welche erstere nicht nur stützen, sondern in die Höhe zu heben scheinen, den aufstrebenden

35 Vgl. insbesondere Klesse 1967.
36 Hoeniger 1991; Monnas 2008, 67–95.
37 Experimentelle Referenzen zur Textilkunst wurden bereits für Goldgründe in der nordalpinen Malerei des 15. Jahrhunderts durch die Übertragung von Textilmustern und die Darstellung an Stangen aufgehängter Vorhänge im Medium des Goldgrundes beobachtet, siehe Blümle 2008. Zum Potential der Goldgründe für kunsthistorische Analysen siehe auch Beer 1983; Wenderholm 2005 sowie Baert 2009.
38 Vgl. Monnas 2008, 7 und Meek 2011.

Eindruck der Giebel verstärken, nehmen die aus drei spitz zulaufenden, ineinander geschobenen Ringen gestalteten Ornamente der Zwickel die Form der Kleeblattbögen wieder auf und korrespondieren zugleich mit dem Muster des Ornats des Heiligen Nikolaus. Die farblich hervorgehobenen lateinischen Inschriften wirken dagegen, als seien sie zwischen den Architekturgliedern straff aufgespannt, bilden in ihrer horizontalen Ausrichtung ein Echo der Sockelzone, so dass die Figuren in ihrer Körperlichkeit in dem Zwischenraum zwischen beiden erscheinen. Gold ist gleichfalls nicht nur in den Rahmen und Hintergründen eingesetzt, sondern dringt in die gemalten Flächen vor: als Kapitale der lateinischen Inschriften, welche vor alternierend rotem und blauem Grund von ebenso in Gold gehaltenen, filigranen Netzen verschlungener vegetabiler Ranken umfasst werden oder als aus Goldfäden gefertigter Dekor der Kleidungsstücke, seien es geometrische oder vegetabile Ornamente wie auf Nikolaus‘ Ornat oder goldene Pseudo-Inschriften wie auf den Gewandsäumen Johannes‘ des Evangelisten.

Gerade das stete Ineinandergreifen der bemalten und goldbedeckten Flächen sowie ihr optischer Kontrast, das Herausstechen der Pigmente, welche – von Blattgold umgeben – nicht nur in den Nimbenkonturen, sondern auch in den Rahmenornamenten rubinrot und saphirblau die Farbintensität von Edelsteinen evozieren, bewirken, dass sich die abundanten Gold-in-Gold-Ritzungen dem Blick des Betrachters selbst aus nächster Nähe entziehen. Sind die Schatzkunstreferenzen des Polyptychons mittels des lichtreflektierenden Goldes und der Edelsteinevokationen auch aus der Distanz klar erkennbar, erschließen sich die textilen Dimensionen, der vergleichbare visuelle Effekt der geritzten Goldgründe mit demjenigen sogenannter geritzter goldgelbmonochromer Seidenstoffe nur aus unmittelbarer Nähe: Als seien in die illusionistischen baldachinartigen Nischen kostbarste goldgelber oder mit Goldfäden gefertigte Gewebe eingespannt, welche den Figuren zugleich Raum gewähren.

Im Badia-Polyptychon wurden die Materialität, Medialität und künstlerische Gestaltung des Goldes gezielt eingesetzt, um die verschiedenen Gratwanderungen von Artefaktreferenz, Nähe und Ferne, Sicht- und Unsichtbarkeit der Bildelemente auszuloten, am augenfälligsten mit Blick auf die Schrift im Bild. Denn während die orientalisierenden Schriftzeichen einerseits die Textilassoziation des Goldgrundes unterstützen, indem jener als ein mit Inschriften durchwobener importierter Luxusstoff imaginiert wird, binden sie die Aufmerksamkeit des Betrachters andererseits stets zurück an die Fläche, in deren Schwellen- und Übergangszonen sie auf Säumen, Nimben und Rahmen zwischen Schrift und Ornament oszillieren. In den Heiligenscheinen grenzen Gold in Gold geritzt nicht zufällig jeweils ein vegetabil ornamentaler und ein orientalisierend skripturaler Streifen aneinander (Abb. 8): eine Kontrastierung, welche durch den direkten Vergleich mit den farblich hervorgehobenen lateinischen Inschriften eine zusätzliche Steigerung erfährt, die verschiedenen Ebenen von Les- und Unlesbarkeit, aber auch ihre Verflechtungen, das subtile künstlerische Spiel mit Seh- und Leseerwartungen sowie deren Grenzsetzungen im Bild exploriert.

3 Lautverschriftlichungen, Schriftverbildlichungen und die Sprachen der Kunst

In einem spektakulären disziplinenübergreifenden Projekt gelang es jüngst Adrienne Mayor, John Colarusso und David Saunders, die vordem unlesbaren Schriftzüge einiger attischer Vasen zu entziffern, etwa eines Exemplars, welches um 525–510 v. Chr. datiert wird und die Begegnung zweier Amazonen zeigt (Abb. 11).[39] Das Phänomen war bekannt: Ca. 1500, d. h. etwa ein Drittel aller erhaltenen Inschriften in der attischen Vasenmalerei bestehen zwar mehrheitlich aus Reihungen griechischer Buchstaben, ergeben allerdings keine sinnvollen griechischen Wörter. Entsprechend wurden sie in der Forschung als Pseudo-Inschriften, denen verschiedentlich eine magische Bedeutung zugeschrieben wurde, identifiziert oder bisweilen auch schlicht ignoriert. Mayor, Colarusso und Saunders konnten jedoch zeigen, dass es sich bei den von ihnen untersuchten Schriftzügen sehr wohl um lesbare bzw. sprechbare und semantisch sinnvolle Inschriften handelt – wenn auch nicht um griechische.

Zwei großformatige, einander im Gespräch zugewandte Amazonen und ein Hund zieren die heute im J. Paul Getty Museum aufbewahrte schwarzfigurige Olpe, welche nur als Fragment erhalten ist und der Leagros-Gruppe zugerechnet wird (Abb. 11). Kleidung, Waffen und Tier kennzeichnen die Dargestellten als Angehörige des mythischen Kriegerinnenvolkes, in deren Gefolge Hunde häufig erscheinen. Die Bedeutung der die Szene begleitenden Inschriften OHE(Y)N und KE(Y)N haben dagegen nun die linguistischen Analysen des Projekts von Mayor, Colarusso und Saunders offenbart: Obwohl in griechischen Lettern geschrieben, handelt es sich um eine antike Form des Abchasischen. Die erste Buchstabenreihung zwischen den beiden Figuren lautet abhängig von dem aspirierten oder als Vokal ausgesprochenen Buchstaben H entweder *oheun*, d. h. „Sie (Pl./Sgl.) war(en) dort drüben“, oder *oēeun*, d. h. „Wir helfen einander“. Die zweite, rechts platzierte Inschrift *keun* bedeutet: „Lass den Hund frei“.[40]

Die Dynamik der Inschriften auf der Vase ist demnach eine doppelte: Erstens haben sie eine kompositorische Funktion. Der Schriftzug KE(Y)N – und mit diesem das Wort „Hund“ – findet sich dort, wo der gemalte Hund im nächsten Moment hinspringen wird, sobald seine Leine gelöst ist. Wobei die Platzierung den Betrachter zugleich animiert, die runde Vase in der Hand zu drehen, um sich über einen möglichen Fortlauf der Szene zu informieren. Während sich aber dieses originelle Zusammenspiel von Bild und Schrift nur dem kundigen Leser eröffnet, weist die zweite Dimension der Inschriften über die singuläre Bild- und Vasengestaltung hinaus. Tatsächlich konnten Mayor, Colarusso und Saunders auf den von ihnen untersuchten attischen Vasen neben dem Abchasischen auch – wortwörtliche – Anklänge an das Sakische, Indoarische, Sarmatische, Abasinische, Ubychische, Georgische, Persische

39 Mayor/Colarusso/Saunders 2014.

40 Mayor/Colarusso/Saunders 2014, 477–478.



Abb. 11: Athen, der Leagros-Gruppe zugeschriebene, schwarzfigurige Olpe, 525-510 v. Chr., Malibu, J. Paul Getty Museum, Villa Collection.

und an andere am Schwarzen Meer, im kaukasischen, iranischen und zentralasiatischen Raum verbreitete Sprachen ausmachen. Geschrieben sind diese Sprachzeugnisse, welche häufig bereits durch ihre Kleidung als Nicht-Griechen identifizierbare Figuren flankieren, auf den Vasen allerdings stets in griechischer Schrift.

Mayor, Colarusso und Saunders haben die Vaseninschriften plausibel mit den vielfältigen – diplomatischen, bisweilen kriegerischen, vor allem aber merkantilen – Verflechtungen zwischen der attischen Halbinsel und den unterschiedlichen – im Griechischen meist einheitlich als Skythen bezeichneten – kaukasischen und mittelasiatischen Völkern erklärt und historisch kontextualisiert. So werden auch die orientalisierenden Inschriften in der italienischen Tafelmalerei gemeinhin mit den multiplen transmediterranen Kontakten und Austauschbeziehungen der italienischen Halbinsel mit Regionen in Nordafrika, dem Nahen und Mittleren Osten in Zusammenhang gebracht. Allerdings sticht ein bedeutsamer Unterschied zwischen den Inschriften der attischen Vasen- und der italienischen Tafelmalerei sofort ins Auge bzw. dringt (oder dringt nicht) ins Ohr.

Die glottographischen Vaseninschriften sind auf Griechisch, d. h. in einer dem Betrachter geläufigen und vertrauten Schrift, verfasst. Allein die Abfolge der Buch-

staben ist dem Leser nicht vertraut und ergibt im Griechischen keinen Sinn. Werden diese Buchstaben aber laut vorgelesen, ertönt nicht nur ein fremder Klang, der dem einen oder anderen in den attischen Städten mit ihren zahlreichen ausländischen Händlern, Besuchern und Bewohnern bereits bekannt gewesen sein mag, sondern ein der jeweiligen Fremdsprache Kundiger versteht sogar die Bedeutung der Wörter.

In der italienischen Tafelmalerei erfolgt die Distanzierung dagegen ausschließlich auf schriftlich-visueller Ebene. Keine der bislang bekannten orientalisierenden Inschriften ist in lateinischen Buchstaben verfasst, sondern stets in anderen Schriftarten. Zwar erweisen sich einige dieser Schriftzüge als deutlich lesbar, wie etwa im Zentrum der toskanischen Madonna di Montenero aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in horizontal platzierten, großformatigen arabischen Lettern das klar lesbare arabische Wort *as-sulṭān* bzw. *li-(-s-)sulṭān* erscheint.[41] In der Mehrzahl der Fälle aus dem späten 13. und 14. Jahrhundert sind die Inschriften aber schwer zu entziffern: Zum einen ist ihre Lesbarkeit aufgrund ihrer vertikalen oder rundläufigen Ausrichtung auf Säumen, Rahmen, im Goldgrund oder in Heiligenscheinen sowie ihrer Anbringung als zierliche, kaum erkennbare Gold in Gold-Ritzung oft stark beeinträchtigt. Zum anderen bestehen die Inschriften häufig aus Aneinanderreihungen von Pseudo-Buchstaben, Arrangements und Transformationen der unterschiedlichsten orientalischen Schriftarten oder aber von lesbaren arabischen Buchstaben mit – in der entsprechenden Kombination – unsinniger Bedeutung.

Während die attische Vasenmalerei ihre Betrachter also mit einem Fremdsprachenerlebnis und Fremdklangerlebnis in vertrauter Schrift konfrontiert und das Erlebnis der Ferne ein multisensuelles ist – visuell durch die Darstellung der Amazonen in ihren Kostümen und auditiv durch die Laute ihrer Sprache, die sich beim Lesen der griechischen Buchstabenfolgen eröffnen – scheint die Mehrheit der orientalisierenden Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei stumm zu bleiben, sich auf graphische Markierungen, visuelle Phänomene zu beschränken.

> Das Buch lag auf dem viel zu hohen Tisch. Beim Lesen hielt ich mir die Ohren zu. So lautlos hatte ich doch schon einmal erzählen hören. Den Vater freilich nicht. Manchmal jedoch, im Winter, wenn ich in der warmen Stube am Fenster stand, erzählte das Schneegestöber draußen mir so lautlos. Was es erzählte, hatte ich zwar nie genau erfassen können, denn zu dicht und unablässig drängte zwischen dem Altbekannten Neues sich heran. Kaum hatte ich mich einer Flockenschar inniger angeschlossen, erkannte ich, daß sie mich einer anderen hatte überlassen müssen, die plötzlich in sie eingedrungen war. Nun aber war der Augenblick gekommen, im Gestöber der Lettern den Geschichten nachzugehen, die sich am Fenster mir entzogen hatten. Die fernen Länder, welche mir in ihnen begegneten, spielten vertraulich wie die Flocken umeinander. Und weil die Ferne, wenn es schneit, nicht mehr ins Weite, sondern ins Innere führt, so lagen Babylon und Bagdad, Akko und Alaska, Tromsö und Transvaal in meinem Innern.[42]

---

41 Lazzarini 2011 und Schulz (i. E.).
42 Benjamin 1991, 275.

Dies ist nicht der Ort, um Walter Benjamins komplexe mediale Reflektionen zum „Gestöber der Lettern“ in all ihren Facetten darzulegen: die spannungsreiche Engführung von Schneegestöber und Schrift vor den Augen des jungen Lesers, die multiplen Verschränkungen von Innen und Außen, Nähe und Ferne, welche schließlich in alliteratorischen Schrift- und Lautgestöbern wie „Babylon und Bagdad“ und – um bipolare Kontrastierungen bereichert, das Entlegenste aufs Nächste zusammenrückend – in „Akko und Alaska“, „Tromsö und Transvaal“ kulminieren.[43]

Benjamins Text handelt von Büchern: Büchern, die von weit entfernten Gegenden, der Kleidung und den Gebräuchen ihrer Bewohner, deren Sprachen und selbst verschiedenen verwendeten Schrifttypen Kunde geben können. Und dies nicht erst seit den Explorationen Amerikas, Afrikas, des indischen Subkontinents, Asiens oder der Inseln im Pazifik ab dem 15. Jahrhundert, die im Zuge der *postcolonial studies* die Vormoderne betreffend meist im Vordergrund stehen. Doch Benjamins Passage ließe sich ebenso auf andere schrifttragende Artefakte wie auch auf Artefakte allgemein ausweiten.

Als Länder-, Sprach- und Schrifterkundungen werden in globaler Perspektive häufig frühneuzeitliche Reiseberichte des ‚Entdeckungszeitalters‘ angeführt; Projekte wie das erste, im 16. Jahrhundert von Zhaoqing, Matteo Ricci und Michele Ruggieri kompilierte Portugiesisch-Chinesische Wörterbuch,[44] der zwischen 1540 und 1585 zweisprachig auf Spanisch und Nahuatl verfasste *Codex Florentinus* des Bernardino de Sahagún zur Kultur der Azteken,[45] José de Anchietas *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil* (1555) über das damals in Brasilien gesprochene Alt-Tupi,[46] Henrique Henriques‘ Tamilstudien in Südindien, Christoph Plantins zeitgleich in Antwerpen geschaffene polyglotte Bibel in Latein, Griechisch, Hebräisch, Altsyrisch und Chaldäisch (1567–1572) oder das 1635 fertiggestellte und 1650 revidierte *Dizionario turco-italiano e italiano-nubiano* des Kenzi-Nubischen von Arcangelo Carradori di Pistoia.[47] Schriftwerke, denen – noch weit weniger erforschte – Artefakte wie die Jorge Alvarez-Flasche der Jianjing-Periode (1522–1566) mit portugiesischen Buchstaben und der chinesischen Inschrift »tianxia taiping [Friede der Welt]« zur Seite stehen.[48]

Die globalen und lokalen Verflechtungen der Stadt Florenz finden in der Forschung üblicherweise ebenso erst in Folge des Unionskonzils von 1439 – anlässlich dessen nicht nur Kaiser Johannes Paläologos mit seinem Gefolge aus Byzanz, sondern selbst Kopten und Äthiopier in die Stadt am Arno reisten – sowie der universalen Sammlungskulturen der Medici Beachtung.[49] Hans Beltings Monographie, welche

43 Zu der Textpassage vgl. insbesondere Menke 1994.
44 Witek 2001.
45 Wolf/Connors 2011.
46 Zwartjes 2011, 148–162.
47 Zwartjes 2011, 28–43 und 296.
48 Gunn 2011, Abb. 8.
49 Vgl. etwa Blass-Simmen 2009 und Baader 2012.

im Titel auch mit einer toponymen Konfrontation operiert, ist, Florenz betreffend, dezidiert auf „die Renaissance“ fokussiert und hinsichtlich der globalen Erforschung von Sprachen und Schriften aus Florentiner Perspektive steht meist die Typographia Medicea, deren Projekt, Christoph Plantins Werke mit einer elfsprachigen Bibel noch zu übertreffen oder Evangelieneditionen auf Arabisch (1590) sowie auf Arabisch mit lateinischer Übersetzung (1591) zusammen mit graphischen Darstellungen Antonio Tempestas zu drucken, im Zentrum.[50]

Dabei war das Interesse an orientalischen Sprachen in Florenz bereits im Due- und Trecento hoch, vor allem im merkantilen und Missionskontext. Mit Riccoldo da Montecroce stand S. Maria Novella nach 1302 ein Abt vor, der über das Heilige Land bis Mossul und Bagdad gereist war, den Koran kommentiert hatte und die arabische Sprache beherrschte.[51] Eines der berühmtesten spätmittelalterlichen Fernhandelshandbücher, die *Pratica della mercatura* (1340) mit ihren Informationen über die Märkte in Iran, Irak, Afghanistan bis China, über Waren, dort gebrauchte Maße, Gewichte und Begriffe, stammt von einem Florentiner: Francesco Balducci Pegolotti, welcher zuvor jahrzehntelang im Mittelmeerraum und nördlich der Alpen als Vertreter des Unternehmerhauses der Bardi tätig gewesen war. Das 13. und 14. Jahrhundert wurde nicht zuletzt aufgrund der zahlreiche Völker umfassenden Mongolenreiche, mit denen die Toskana in regem Austausch stand, als *era of translations* bezeichnet, während der Kompendien wie der im Jemen geschaffene *Rasulid-Hexaglot* entstanden, der sich aus Listen arabischer, persischer, türkischer, griechischer, westarmenischer und mongolischer Vokabeln in arabischer Transliteration zusammensetzt, oder aber der aus der Kontaktzone zwischen Mittelmeer und Schwarzem Meer stammende *Codex Cumanicus*, welcher neben einem lateinisch-persisch-kumanischen Handelswörterbuch und persischen Übersetzungen christlicher Gebete toskanische Gedichte enthält.[52]

Die Tragweite der vielseitigen diplomatischen, missionarischen, vor allem aber merkantilen Austauschbeziehungen des 13. und 14. Jahrhunderts, welche von der Nordsee über die Alpen und den Mittelmeerraum bis Mali, von Gibraltar bis Singapur reichten, wurde bislang vorrangig in den Geschichtswissenschaften und in einzelnen Fallstudien auch literaturwissenschaftlich erforscht.[53] Selbst für die Stadt Florenz, die es verstand, ihre Fernhandelsnetzwerke im Due- und Trecento über alle bekann-

---

50 Zu Beltings toponymer Konfrontation in Belting 2008 siehe Wolf 2009, S. 42f. Zur Typographia Medicea vgl. Fani/Farini 2012 sowie das von Gerhard Wolf und Eckhard Leuschner geleitete DFG-Forschungsprojekt *Die Typographia Medicea im Kontext: Text und Bild als Medien des Kultur- und Wissenstransfers zwischen europäischen und orientalischen Kulturräumen um 1600*.

51 George-Tvrtković 2012; siehe auch Cardini 1982.

52 Golden 2000; Schmieder/Schreiner 2005.

53 Vgl. insbesondere Abu-Lughod 1989; Reichert 1992; Schmieder 1994; Münkler 2000; Menocal 2004; Kinoshita/Jacobs 2007; Stolz 2010; Miksic 2013.

ten Regionen des Globus auszuweiten,[54] bleiben kunsthistorische Analysen zum 13. und 14. Jahrhundert in transkultureller Perspektive nach wie vor ein Desiderat. Die Erforschung zeichentragender Artefakte wäre ein zentraler Aspekt dieses Unternehmens.

Tatsächlich ist es bezeichnend, dass zur selben Zeit, als in der toskanischen Malerei lesbare und nicht lesbare Schriftzüge, lateinische neben arabische wie auch eine Vielzahl anderer orientalischer und vor allem pseudo-orientalischer, d. h. nicht lesbarer, aber an verschiedene Schriften angelehnte Pseudo-Schriften Verwendung fanden, ja Maler bisweilen ganze Pseudo-Schrift-Systeme erfanden, dass in dieser Zeit, um 1300, auch mehr und mehr Bezeichnungen fremdländischer Herkunft ins Toskanische drangen, das eben erst zur Literatursprache avancierte: Begriffe für Importgüter und für deren Beschaffenheit und Gestaltung, *alla domascina* für die Technik der Tauschierkunst (aus Damaskus), Intarsieneinlegearbeiten (*intarsio*, *tarsia*) nach dem arabischen Wort *tarṣī*, die zahlreichen verschiedenen Bezeichnungen aus dem Textilbereich, seien es Musselin (*mussolina*) aus Mossul, Karmesinrot (*carmesino*) als Färbemittel nach der weiblichen Kermesschildlaus, arabisch *qirmiz*, *nacchi* und *nacchetti* für golddurchwobene Stoffe nach dem arabischen Begriff nasīj oder *cammuccà* bzw. *cammocca* für Seidengewebe nach dem – seinerseits aus dem Chinesischen entlehnten – neo-arabischen und neo-persischen *kamḫā*.[55] Immer neue Wörter, abgeleitet von den Namen ferner Gegenden und Orte oder übertragen aus anderen Idiomen zierten und verkomplizierten auf der italienischen Halbinsel das Lateinische und Toskanische. Diese sollten, gerade für den Handel, präzise Zuschreibungen ermöglichen, stifteten oftmals aber auch Verwirrung, ein Umstand, welcher nicht zuletzt wieder von Schriftstellern kreativ verarbeitet wurde, wie diese Episode zweier im Sprachdschungel verirrter Protagonisten aus Boccaccios *Decamerone* zeigt (VIII, 9):

> ‚Diese Nacht war ich in unserer Gesellschaft, und da ich der Königin von England ein wenig überdrüssig bin, so habe ich mir heute Frau Gumedra, die Gemahlin des Großkhans von Altarisi, kommen lassen.' ‚Was bedeutet Gumedra?' fragte der Doktor. ‚Ich verstehe alle diese Namen nicht.' ‚O mein liebster Meister,' antwortete Bruno; ‚darüber wundere ich mich gar nicht; ich habe oft sagen hören, dass Hippengras und Achwieschön nichts davon berichten.' ‚Du meinst wohl,' erwiderte der Meister, ‚Hippocrates und Avicenna?' ‚Meiner Treu, ich weiß nicht,' entgegnete Bruno; ‚ich verstehe mich auf Eure Namen eben so schlecht, wie Ihr Euch auf die meinigen. Aber Gumedra bedeutet in der Sprache des Großkhans so viel als Kaiserin in der unsern.'[56]

54 Friedmann 1912.

55 Rosati 2012; Gardani 2013, 266 und 280; Pellegrini 1989.

56 „Stanotte fu' io alla brigata, ed essendomi un poco la reina d'Inghilterra rincresciuta, mi feci venire la gumedra del gran Can d'Altarisi. Diceva il maestro: ‚Che vuol dir gumedra? Io non gli intendo questi nomi. O maestro mio–diceva Bruno–io non me ne maraviglio, ché io ho bene udito dire che Porcograsso e Vannacena non ne dicon nulla.' Disse il maestro: –Tu vuoi dire Ipocrasso e Avicenna! Disse Bruno: –Gnaffe! Io non so: io m'intendo cosí male de'vostri nomi come voi de' miei; ma la gume-

Hinsichtlich der Kunstproduktion der italienischen Halbinsel im 13. und 14. Jahrhundert besteht in transkultureller Perspektive die Herausforderung für die Forschung entsprechend darin, disziplinenübergreifend zu kollaborieren: (1) auf den Ergebnissen der Geschichtswissenschaften und Literaturwissenschaften aufzubauen und neue Untersuchungen zu initiieren; (2) selbst nicht nur kunsthistorische Expertise, sondern vor allem auch die Kunstwerke und Artefakte jener Zeit in die transkulturellen Debatten einzubringen, welche bislang allzu oft (allein) auf Texte konzentriert waren; (3) vormals in der Kunstgeschichte als Marginalia missachtete Bildelemente wie etwa die Fülle orientalisierender Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei wissenschaftlich in den Blick zu nehmen; (4) mit Epigraphikern und Linguisten der verschiedensten Schriften und Sprachen zusammenzuarbeiten, um unter den orientalisierenden Inschriften nicht allein Orientierungen am Arabischen – wie sie in der Forschung nach wie vor im Vordergrund stehen – sondern auch an anderen skripturalen und linguistischen Systemen zu prüfen: das Persische wird ebenso mit arabischen Lettern geschrieben, eine Buchstabenfolge arabischer Lettern, welche kein sinnvolles arabisches Wort ergibt, könnte stattdessen Persisch sein, überdies war Hidemichi Tanaka bislang der einzige Forscher, der eine andere Schrift, die mongolische *Phag*'s *pa*-Schrift als Vorbild einiger orientalisierender Inschriften in der italienischen Tafelmalerei vorschlug,[57] viele andere Schrifttypen und Sprachen wären – wie dies in dem Projekt von Mayor, Colarusso und Saunders für die attische Vasenmalerei erfolgreich unternommen wurde – als mögliche Vorbilder zu erproben; (5) in allen Punkten aber sind medienübergreifende Betrachtungen essentiell.

Giottos Badia-Polyptychon, die Pala aus Pian di Mugnone und zahlreiche weitere toskanische Tafelbilder mit orientalisierenden Inschriften des späten 13. und 14. Jahrhunderts entstanden während eines Höhepunktes multipler transkultureller Verflechtungen zwischen der italienischen Halbinsel, dem Mittelmeerraum und Asien. Sie zeugen von der Bewegung von Menschen und Dingen, Sprachen und Schriften, von deren Wechselbeziehungen über weite Distanzen sowie künstlerischen Transferprozessen, nicht zuletzt dem ins Medium der Malerei. *Things that talk* standen in den letzten Jahren auf vielseitige Weise im Fokus der Geisteswissenschaften: hinsichtlich ihrer Dinglichkeit und Materialität, Mensch-Ding-, Ding-Bild-Relationen und der Inschriften, die Dinge oftmals zieren.[58] Im ausgehenden Mittelalter gelangten die unterschiedlichsten beschrifteten Gegenstände aus den entlegensten Gebieten in die Toskana. In manchen Fällen wurden diese Inschriften gelesen, kopiert, häufig aber auch sinnfrei transformiert. Darüber hinaus sind es allerdings ebenso die Begriffe für diese Dinge, die sich mit diesen bewegten. Die eingeführten Güter – seien es Arte-

---

dra in quella lingua del gran cane vuol tanto dire quanto imperatrice nella nostra.“ (Boccaccio 1992, VIII.9, vgl. hierzu auch Kinoshita/Jacobs 2007).

57 Tanaka 1984; Tanaka 1986.

58 Die Forschung ist umfangreich, siehe Daston 2004; Shalem 2010; Wolf 2015 (mit weiterer Literatur).

fakte oder Rohmaterialien – wurden auf ihren Reisen von ihren Bezeichnungen, ihren Namen, Herkunftsangaben, Ausdrücken für ihre Beschaffenheit und technische Gestaltung begleitet: Wörter unterschiedlicher Sprachen, die einzelne Gegenstände benennen, die übersetzt, entlehnt, in Aussprache und Schreibung modifiziert oder als Fremdwörter bestehen bleiben, sich bisweilen von dem Bezeichneten loslösen, neue Bedeutungen annehmen konnten und dennoch oft die Ferne sprachlich in sich bewahrten.[59]

Orientalisierende Inschriften in der italienischen Tafelmalerei und die Sprachdynamik im transmediterranen Kontext sind keine äquivalenten oder komplementären, jedoch zeitgleich stattfindende Praktiken, die zusammen berücksichtigt werden sollten und hinsichtlich derer Kollaborationen von Kunstgeschichte, Kontaktlinguistik und Literaturwissenschaften in transkultureller Perspektive äußerst produktiv wären.[60] Anders als der Betrachter der attischen Vasen, dem sich durch das laute Lesen der in griechischen Buchstaben verfassten abchasischen, persischen und anderen kaukasischen und asiatischen Inschriften ferne Klangwelten eröffneten, konnte der Betrachter der toskanischen Tafelmalerei durch die orientalisierenden Schriftzeichen auf den Bildern Importgüter, die den Handel und – in den Versuchen der Nachschöpfung – auch die Lokalproduktion der Region maßgeblich bestimmten, visuell identifizieren und zugleich zahlreiche mit diesen verbundene Wortimporte imaginieren: Auf der Pian di Mugnone-Tafel ist der mit *alessandrino*, d. h. dem nach dem Handelsumschlagplatz Alexandria benannten Indigo gefärbte Marienmantel mit aus Afghanistan eingeführten Lapislazuli-Pigmenten gemalt.[61] Die Rauchgefäße verströmen den Duft von Weihrauch, *olibano*, dessen Bezeichnung auf das milchartige – arabisch *al-lubān* (Milch) – Harz jemenitischer Boswellia-Bäume zurückgeführt wird,[62] lautlich aber nichtsdestotrotz die vertrauten lateinischen *olea*, ätherische Öle, wachruft. Und die baldachinartige Rahmenstruktur des Badia-Polyptychons, in welche die geritzten Goldgründe gleich kostbaren monochromen Seidengeweben straff eingespannt zu sein scheinen, verweist sprachlich auf *baldacchini*, eine berühmte Stoffsorte aus Baldacco, d. h. Bagdad.[63] Dass letztere um 1300 aber bereits in der Toskana erfolgreich imitiert wurden, also toskanische *baldacchini* bekannt sind,[64] macht die vielfältigen Durchschichtungen, Verflechtungen und Überblendungen von ‚Bagdad' und ‚Florenz' deutlich, ja verleiht der „Magie dieser Opposition von Namen"[65] eine in jener Zeit hochaktuelle materielle, greifbare und auch sprachlich konkrete Basis.

---

59 Pellegrini 1989; Gardani 2013, 260–279.
60 Goebl/Nelde/Starý 1996/1997; Simonin/Wharton 2013.
61 Monnas 2008, 24.
62 Rinaldi 1906, 80.
63 Monnas 2008, 14.
64 Zur toskanischen Produktion von *baldacchini* vgl. ebenfalls Monnas 2008, 14.
65 Wolf 2009, 42.

Die Betrachter dieser Werke konnten dabei je verschiedene Bezüge zur arabischen und zu anderen orientalischen Sprachen und Schriften haben. Ein zahlreicher Fremdsprachen Kundiger wie Montecroce wäre imstande gewesen, eine lesbare arabische Inschrift, wie sie prominent beispielsweise in der Madonna di Montenero erscheint, zu verstehen. Weitgereiste Händler, Missionare und Pilger wie Simone Sigoli, die mit einigen Begriffen, womöglich auch Schriftzeichen vertraut waren, vermochten es, die Inschriften als orientalisierende zu erkennen, diese einerseits mit den mediterranen und globalen Verflechtungen der Apennin-Halbinsel und nicht zuletzt auch mit dem sich gleichfalls über weite Distanzen und im Italienischen verbreitenden arabisch, persisch geprägten Vokabular in Relation zu setzen. Doch selbst für jemanden, der wie Petrarca nur die Apennin-Halbinsel und Frankreich bereist hatte, werden angesichts der Darstellungen mit arabisierenden Inschriften verzierter Metallkunst in toskanischen Bildräumen im 14. Jahrhundert die Augen und Seelen italienischer Betrachter fesselnden und gefeierten Importwaren aus der islamischen Welt sowie deren lokale Nachschöpfungen in den Sinn gekommen sein.

In beiden Fällen, auf Vasen und Bildern, gilt es neben der Frage nach der Les- und Unlesbarkeit und dem möglichen Rezipientenkreis allerdings auch, die Inschriften nicht losgelöst von ihren Trägern, sondern in ihrer je spezifischen visuellen Syntax, Medialität und Materialität zu untersuchen: die Zusammenspiele und in jedem Werk neu ausgeloteten Spannungsverhältnisse von Bild, Ding, Schrift und Ornament, die originellen Experimente mit schriftnahen und schriftfernen Linienkonfigurationen, mit deren Platzierung, Form und technischer Gestaltung inklusive der zahlreichen möglichen (Material-, Artefakt- oder Herkunft-)Referenzen, die künstlerischen Verfahren der Sicht- und Unsichtbarmachung, Aufmerksamkeitszentrierung und Wahrnehmungssteigerung von und für die Materialität von Schrift. Was für das antike Griechenland bereits resultatreich begonnen wurde, ist nun für die italienische Halbinsel in der Vormoderne zu leisten: den Blick der Forschung kollaborativ auf orientalisierende Inschriften als zentrales Bildelement der italienischen Tafelmalerei zu lenken, die in den toskanischen Bild- und Kirchenräumen über diese hinaus auf Babylon und Bagdad, Delhi und Damaskus, Tabriz und Termiz verweisen.

Literaturverzeichnis

Abu-Lughod, Janet L. (1989), *Before European Hegemony. The World System A.D. 1250–1350*, Oxford.

Allan, John (1913), „Offa's Imitation of an Arab Dinar", in: *The Numismatic Chronicle & Journal of the Royal Numismatic Society* 14, 77–89.

Auld, Sylvia Auld (1986), „Kuficising Inscriptions in the Work of Gentile da Fabriano", in: *Oriental Art* 3, 246–265.

Baader, Hannah (2012), „Universen der Kunst, künstliche Paradiese der Universalität. Florenz, seine Sammlungen und Global Art History I", in: *Kritische Berichte* 40 (2), 48–59.

Bacci, Michele (1999), „The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61, 1–16.
Baert, Barbara (1999), „The Retable of the Master of Tressa (Siena, 1215): Iconography and Function“, in: *Pantheon* 57, 14–21.
Baert, Barbara (2009), „Between Technique and Symbolism: Notes on the Meaning of the Use of Gold in Pre-Eyckian Panel Painting. A Contribution to the Comparative History of Art North and South of the Alps“, in: Dominique Deneffe (Hg.), *Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège. Bd.2. Essays*, Brüssel, 7–22.
Beer, Ellen (1983), „Marginalien zum Thema Goldgrund“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (3), 271–286.
Belting, Hans (2008), *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München.
Benjamin, Walter (1991), „‘Schmöker‘/ Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, in: Tillman Rexroth (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. IV.1*, Frankfurt am Main, 275.
Blass-Simmen, Birgit (2009), „‘Laetentur coeli‘ oder die byzantinische Hälfte des Himmels. Die ‚Anbetung der Könige‘ von Antonio Vivarini und Giovanni d’Alemagna in der Gemäldegalerie Berlin“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72 (4), 449–478.
Blümle, Claudia (2008), „Glitzernde Falten. Goldgrund und Vorhang“, in: Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters (Hgg.), *Szenen des Vorhanges. Schnittflächen der Künste*, Freiburg im Breisgau, 45–66.
Blunt, Christopher E./Dolley, Michael (1968), „A Gold Coin of the Time of Offa“, in: *The Numismatic Chronicle* 8, 151–160.
Boccaccio, Giovanni (1992), *Decameron*, hg. von Vittore Branca, Turin.
Bock, Franz (1866), *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Bd. 2*, Bonn.
Boskovits, Miklós (1986), *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Sec. 3, Vol. 1* Florenz.
Bracco, Paola/Ciappi, Ottavio (2001), „Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto. La pittura“, in: Marco Ciatti u. Max Seidel (Hgg.), *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, Florenz, 272–359.
Bracco, Paola/Ciappi, Ottavio/Hilling, Anna-Marie (2010), „La pittura della Croce di Ognissanti: Letture tecniche ed intervento di restauro”, in: Marco Ciatti (Hg.), *L’officina di Giotto. Il restauro della* Croce *di Ognissanti*, Florenz, 103–162.
Cämmerer-George, Monika (1966), *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Straßburg.
Cardini, Franco (1982), *Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, Florenz.
Daston, Lorraine (Hg.) (2004), *Things That Talk. Object Lessons From Art and Science*, New York.
Del Grosso, Andrea (2012), *Chi ama brucia. Turiboli toscani del Medioevo*, Pisa.
Durian-Ress, Saskia (1987), „Ritz-Seide. Zur Rezension: Saskia Durian-Ress, Meisterwerke mittelalterlicher Textilien aus dem Bayerischen Nationalmuseum von Leonie von Wilckens in Heft 11 der Kunstchronik, Nov. 1986, S. 481ff.“, in: *Kunstchronik* 40, 208–211.
Eclercy, Bastian (2007), *Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei*, Münster (Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster).
Erdmann, Kurt (1953), „Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters“, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz – Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* 9, 467–513.
Ergin, Nina (2014), „The Fragrance of the Divine: Ottoman Incense Burners and Their Context“, in: *The Art Bulletin* 96 (1), 70–97.
Ettinghausen, Richard (1976), „Kufesque in Byzantine Greece, the Latin West and the Muslim World“, in: The American Numismatic Society (Hg.), *A Colloquium in Memory of George Carpenter Miles (1904–1975)*, New York, 28–47.

Evans, Joan (1928), “A Carved Mazer Cup at South Kensington”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 53 (304), 32–36.

Dolcini, Loretta (Hg.) (1992), *La casula di San Marco papa. Sciamiti orientali alla corte carolingia*, Florenz.

von Falke, Otto (1913), *Kunstgeschichte der Seidenweberei. 2 Bde.*, Berlin.

Fani, Sara/Farina, Margherita (Hgg.) (2012), *Le vie delle lettere. La tipografia Medicea tra Roma e l’Oriente* (Ausstellung in der Biblioteca Medicea Laurenziana 26. Oktober 2012–22. Juni 2013), Florenz.

Fontana, Maria Vittoria (2001), „I caratteri pseudo epigrafici dall’alfabeto arabo”, in: Marco Ciatti u. Max Seidel (Hgg.), *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, Florenz, 217–225.

Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, Berlin/Boston.

Friedmann, Eduard (1912), *Der mittelalterliche Welthandel von Florenz in seiner geographischen Ausdehnung (nach* De pratica della mercatura des *Balducci Pegolotti)*, Wien.

Frinta, Mojmír Svatopluk (1998), *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting*, Prag.

Gardani, Francesco (2013), *Dynamics of Morphological Productivity: The Evolution of Noun Classes from Latin to Italian*, Leiden.

George-Tvrtković, Rita (2012), *A Christian Pilgrim in Medieval Iraq. Riccoldo da Montecroce’s Encounter with Islam*, Turnhout.

Giraud-Heraud, Claire (2004), „Origine, provenance et fonction des globes à encens“, in: *Oriente Moderno* 84 (2) (Kunst und Kunsthandwerk im Islam 2. Bamberger Symposium der islamischen Kunst 25. –27. Juli 1996), 477–488.

Goebl, Hans/Nelde, Peter H./Starý, Zdeněk (Hgg.) (1996/1997), *Kontaktlinguistik/contact linguistics/linguistique de contact. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung/An International Handbook of Contemporary Research/Manuel international des recherches contemporaines, 2 Bde.*, Berlin/New York.

Golden, Peter B. (Hg.) (2000), *The King’s Dictionary. The Rasulid Hexaglot: Fourteenth Century Vocabularies in Arabic, Persian, Turkic, Greek, Armenian, and Mongol*, übers. von Tibor Halasi-Kun, Denis Sinor, Bertold Spuler u. Hartwig Altenmüller, mit Beiträgen von Peter B. Golden u. Thomas T. Allsen, Leiden.

Gunn, Geoffrey C. (2011), *History Without Borders. The Making of an Asian World Region, 1000–1800*, Hong Kong.

Hilgert, Markus (2010), „‘Text-Anthropologie‘: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie“, in: *Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 142, 87–126.

Hoeniger, Cathleen S. (1991), „Cloth of Gold and Silver. Simone Martini’s Techniques for Representing Luxury Textiles“, in: *Gesta* 30, 154–162.

von Autun, Honorius (1854), „Gemma animae“, in: Melchior Lotter (Hg.), *Patrologiae cursus completes, series latina* 172, Paris, Sp. 542–738.

Jacoby, David (2010), „Oriental Silks go West. A Declining Trade in the Later Middle Ages“, in: Catarina Schmidt Arcangeli u. Gerhard Wolf (Hgg.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, Venedig, 71–88.

Kennedy, Ellen (2011), „Spherical Incense Burner“, in: Maryam D. Ekhtiar, Priscilla P. Soucek, Sheila R. Canby u. Navina Najat Haidar (Hgg.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, New Haven/London, 154.

Kinoshita, Sharon/Jacobs, Jason (2007), „Ports of Call. Boccaccio’s Alatiel in the Medieval Mediterranean“, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 37 (1), 163–195.

Klesse, Brigitte (1967), *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern.

La Niece, Susan/McLeod, Bet/Röhrs, Stefan (Hgg.) (2010), *The Heritage of ‚Maître Alpais'. An International and Interdisciplinary Examination of Medieval Limoges Enamel and Associated Objects* (Katalog zur Ausstellung im British Museum, London), London.

Lazzarini, Maria Teresa (2011), „La Madonna di Montenero. Riflessioni a margine del restauro del 2006", in: Ottavio Banti u. Gabriella Garzella (Hgg.), *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici. Studi in memoria di Monsignor Waldo Dolfi*, Ospedaletto (Pisa).

Leemhuis, Fred (2000), „Heiligenscheine fremder Herkunft. Arabische Schriftzeichen in Aureolen der italienischen Malerei des frühen fünfzehnten Jahrhunderts", in: *Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients* 77 (2), 286–306.

Mack, Rosamond E. (2001), *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600*, Berkeley.

Mack, Rosamond E./Zakariya, Mohamed U. (2009), „The Pseudo-Arabic on Andrea del Verrocchio's David", in: *Artibus et historiae* 30, 157–172.

Marcucci, Luisa (1965), *I dipinti toscani del secolo XIV*, Rom.

Mayor, Adrienne/Colarusso, John/Saunders, David (2014), „Making Sense of Nonsense Inscriptions Associated with Amazons and Scythians on Athenian Vases", in: *Hesperia* 83, 447–493.

Medica, Massimo (Hg.) (2005), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Mailand.

Meek, Christine (2011), „'Laboreria sete'. Design and Production of Lucchese Silks in the Late Fourteenth and Early Fifteenth Centuries", in: *Medieval Clothing and Textiles* 7, 158–168.

Menocal, María Rosa (2004), *The Arabic Role in Medieval Literary History. A Forgotten Heritage*, Philadelphia.

Menke, Bettina (1994), „Ornament, Konstellation, Gestöber", in: Susi Kotzinger u. Gabriele Rippl (Hgg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur"*, Amsterdam/Atlanta, 307–326.

Miksic, John N. (2013), *Singapore & the Silk Road of the Sea 1300–1800*, Singapur.

Molà, Luca/Mueller, Reinhold C./Zanier, Claudio (Hgg.) (2000), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo*, Venedig.

Monnas, Lisa (2008), *Merchants, Princes, and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1500*, New Haven.

Münkler, Marina (2000), *Erfahrung des Fremden. Die Beschreibung Ostasiens in den Augenzeugenberichten des 13. und 14. Jahrhunderts*, Berlin.

Nagel, Alexander (2011), „Twenty-Five Notes on Pseudoscript in Italian Art", in: *RES* 59-60, 229–248.

Muller, Norman (2012), „In a New Light. The Origins of Reflective Halo Tooling in Siena", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 75 (2), 153–178.

Offner, Richard (1931), *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Sec. III. Vol. 1*, New York.

Pellegrini, Giovan Battista (1989), *Ricerche sugli arabismi italiani con particolare riguardo alla Sicilia*, Palermo.

Pentcheva, Bissera V. (2010), *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park (Pa.).

Pentcheva, Bissera V. (2011), „Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics", in: *Gesta* 50 (2), 93–111.

Petrarca, Francesco (1554), *De remediis utriusque fortunæ* [1354–1366], in: Francesco Petrarca, *Opera quae extant omnia* Basel (Nachdruck Ridgewood 1965, Bd. 1), 1–254

Pettenati, Silvana (2001), „I vetri decorati", in: Marco Ciatti u. Max Seidel (Hgg.), *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, Florenz, 203–215.

Piemontese, Angelo Michele (1999), „Le iscrizioni arabe nella Poliphili Hypnerotomachia", in: Charles Burnett u. Anna Contadini (Hgg.), *Islam and the Italian Renaissance*, London, 199–202.

Polzer, Joseph (2006), „A Question of Method: Quantitative Aspects of Art Historical Analysis in the Classification of Early Trecento Italian Painting Based on Ornamental Practice“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 49, 33–100.

Ray, Anthony (2000), *Spanish Pottery 1248–1898, with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London.

Reichert, Folker E. (1992), *Begegnungen mit China. Die Entdeckung Ostasiens im Mittelalter*, Sigmaringen.

Rinaldi, Luigi (1906), *Le parole italiane derivate dall'arabo*, Rom.

Ritzerfeld, Ulrike (2011), „Mamlūkische Metallkunst für mediterrane Eliten. Grenzüberschreitungen in Luxus und Machtrhetorik“, in: Michael Borgolte, Julia Dücker, Marcel Müllerburg u. Bernd Schneidmüller (Hgg.), *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter*, Berlin, 523–539.

Rosati, Maria Ludovica (2012), „Nasicci, baldacchini e camocati. Il viaggio della seta da Oriente a Occidente“, in: Mark Norell, Luca Molà, Maria Ludovica Rosati u. Alexandra Wetzel (Hgg.), *Sulla via della seta* (Katalog zur Ausstellung im Palazzo delle Esposizioni, Rom, 2012–2013), Turin, 233–284.

Schmieder, Felicitas (1994), *Europa und die Fremden. Die Mongolen im Urteil des Abendlandes vom 13. bis in das 15. Jahrhundert*, Sigmaringen.

Schmieder, Felicitas/Schreiner, Peter (Hgg.) (2005), *Il Codice Cumanico e il suo mondo. Atti del colloquio internazionale, Venedig, 6.–7. Dezember 2002*, Rom.

Schorta, Regula (2001), *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters. Untersuchungen zu Webtechnik und Musterung*, Berlin.

Schulz, Vera-Simone (i. E.), „The Saviour in the Sultan's Clothes. A Miraculous Image in Tuscany in a Mediterranean Perspective“, in: Emily-Jane Anderson, Robert Gibbs u. John Richards (Hgg.), *Trecento Art and Textiles as Material Culture*, Leiden.

Shalem, Avinoam (2010), „Wenn Objekte sprechen könnten“, in: Jürgen Wasim Frembgen (Hg.), *Die Aura des Alif. Schriftkunst im Islam*, München, 127–147.

Sigoli, Simone (1829), *Viaggio al Monte Sinai*, hg. von Francesco Poggi, Florenz.

Simonin, Jacky/Wharton, Sylvie (Hgg.) (2013), *Sociolinguistique du contact: Dictionnaire des termes et concepts*, Lyon.

Sinibaldi, Giulia/Brunetti, Giulia (1943), *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, Florenz.

Skaug, Erling (1994), *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting with Particular Consideration to Florence, c. 1330–1430, 2 Bde.*, Oslo.

Spallanzani, Marco (2010), *Metalli islamici a Firenze nel Rinascimento*, Florenz.

Stolz, Michael (2010), „'A Thing Called the Grail': Oriental Spolia in Wolfram's Parzival and Its Manuscript Tradition“, in: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch u. Anja Eisenbeiß (Hgg.), *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations. Art and Culture between Europe and Asia*, München, 188–216.

Tanaka, Hidemichi (1984), „Giotto and the Influence of the Mongols and the Chinese on His Art. A New Analysis of the Legend of St. Francis and the Fresco Paintings in the Scrovegni Chapel“, in: *Art History (Sendai)* 6, 1–15.

Tanaka, Hidemichi (1986), „The Mongolian Script in Giotto's Paintings at the Scrovegni Chapel at Padova“, in: *Europäische Kunst um 1300* (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 4. –10. September 1983), Wien, 167–174.

Tanaka, Hidemichi (1989), „Oriental Scripts in the Paintings of Giotto's Period“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 81, 214–226.

Tartuferi, Angelo (Hg.) (2012), *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, Florenz.

Walker, Alicia (2008), „Meaningful Mingling: Classicizing Imagery and Islamicizing Script in a Byzantine Bowl“, in: *The Art Bulletin* 90 (1), 32–53.

Wardwell, Anne E. (1987), „Flight of the Phoenix: Crosscurrents in Late Thirteenth- to Fourteenth-Century Silk Patterns and Motifs“, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 74 (1), 2–35.

Webster, Leslie/Backhouse, Janet (Hgg.) (1991), *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture, A.D. 600–900*] (Katalog der Ausstellung in der British Library und im British Museum), London.

Wenderholm, Iris (2005), „Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds“, in: Stefan Weppelmann (Hg.), *Geschichten auf Gold* (Katalog zur Ausstellung der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 4. November 2005–26. November 2006), Berlin, 100–113.

Westermann-Angerhausen, Hiltrud (2014), *Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500*, Petersberg.

von Wilckens, Leonie (1986), „Rezension zu: Durian-Ress, 1986“, in: *Kunstchronik* 39, 481–486.

Witek, John W. (Hg.) (2001), *Dicionário Português-Chinês. Michele Ruggieri, Matteo Ricci*, Lissabon.

Wolf, Gerhard (2009), „Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien“, in: Margit Mersch u. Ulrike Ritzerfeld (Hgg.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin, 39–62.

Wolf, Gerhard/Connors, Joseph (Hgg.) (2011), *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Mailand.

Wolf, Gerhard (Hg.) (2015), *Bild, Ding, Kunst*, München.

Zwartjes, Otto (2011), *Portuguese Missionary Grammars in Asia, Africa and Brazil, 1550–1800*, Amsterdam.

Annick Payne

Hieroglyphic Inscriptions: Archaeologies of Sacred Space

> From the Late Bronze Age to the end of the Iron Age on the Anatolian peninsula, the practices of making commemorative rock reliefs and inscriptions, constructing open-air shrines and sanctuaries, and carving out rock-cut tombs have been an ever-evolving place-making technology that inscribed and re-articulated places.[1]

1 Introduction

The Hittite Empire reveals a dual writing tradition employing two distinct scripts, the international medium of cuneiform, preserved mainly on clay tablets, and a local Anatolian hieroglyphic writing system, attested predominantly on stone for the purpose of monumental display inscriptions. We cannot know how representative the surviving documents and monuments are for the original use of both scripts; much early writing has not survived and extent and content of the lacuna cannot be reconstructed.[2] Hieroglyphic display inscriptions are attested from at least the period of Talmi-Tešub of Aleppo, a contemporary of Muwatalli II (ca. 1295–1272 BC) and Hattusili III (ca. 1267–1237 BC);[3] if not earlier.[4] If Talmi-Tešub's inscription is the earliest surviving dateable hieroglyphic inscription, it could be argued that one would expect earlier such inscriptions to have existed in the Anatolian centre of the Hittite Empire, in particular in the environment of the capital city Hattusa, before the tradition spread to more peripheral regions. Certainly, the Syrian city of Aleppo is not a contender for the area of origin of this script.[5] Anatolian hieroglyphs on stone, dating to the later Hittite Empire (13th century BC), form a small corpus ranging from short epigraphs accompanying glyptic representations to full length inscriptions; material supports include both natural rock surfaces and sculptured stone elements such as building blocks or altar stones. To date, these have been studied mainly with a view to reading and interpreting their content. While it has been considered that they served

1 Harmansah 2015, 390.
2 Payne 2015, 11–12.
3 All dates giving exact years should be understood as approximate and follow Bryce 2005, xv.
4 The inscription ALEPPO 1 is traditionally viewed as the earliest surviving inscription. However, this depends on the dating of the SÜDBURG inscription, currently under renewed debate. Cf. Klinger 2015; Oreshko, forthcoming; Payne 2015, 78–84.
5 Payne 2015, 67–69; 84.

This research was funded by eikones NCCR Iconic Criticism, University of Basel.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-011

as demonstrations of power,[6] or expressions of territorial claims by the royal family,[7] little attention has been paid to the role these display writings play in the formation of public and, more specifically, sacral space. Most recently, Harmansah has suggested that these monuments might have been not just a means of constructing territories of power but further of 'naturalizing' state power, the act of embedding monumental writing in natural settings exploiting the existing landscape for state discourse.[8]

This paper will consider a selection of Bronze Age monuments with hieroglyphic writing connected to places of cultic relevance,[9] with a focus on how these monuments shape and are shaped by the landscape of their respective localities; found as they are in places of natural prominence, e.g. incorporating rocky outcrops, and frequently connected to water in the shape of rivers or springs. Common to all these monuments is that they can be said to constitute cultic space. Yet as each locality offers an individual natural habitat, as inscriptions are carved into the existing landscape, one may note differences in the form of each monument. It is therefore important to consider each within the context of its own micro-geographical environment.[10]

2 Monuments

2.1 NİŞANTAŞ

Several sacred spaces inscribed with hieroglyphs are located within the confines of the Hittite capital city, Hattusa, and at near-by Yazılıkaya. Within the city's confines, the rocky outcrop of Nişantepe carries a badly weathered hieroglyphic inscription known as NİŞANTAŞ. It occupies a dominant position within the upper city, roughly equidistant to the three processional city gates of the *via sancta*, at the point where the axes of three gates intersected.[11] This area below the Büyükkaya Palace is further located in close proximity to the so-called Südburg, another cultic space (cf. below). Few original remains and carved foundations indicate that the rock originally carried a building accessible via two separate gates, an outer gate adorned with sphinxes, an inner lion gate, recalling two of the three processional gates albeit in smaller format;

6 Payne 2008.
7 Seeher 2009, 120.
8 Harmansah 2015, 384.
9 Namely NİŞANTAŞ, SİRKELİ, FRAKTİN, TAŞÇI and SÜDBURG; however, these are by no means the only Bronze Age inscriptions connected to the cultic sphere.
10 Most recently, the Bronze Age monuments were published together by Ehringhaus 2005; for further photographic material cf. also online http://www.hittitemonuments.com (last accessed:16.11.2017).
11 Neve 1993, 22.

a ramp would have led up to the building on the summit.[12] (Fig. 1) Outside of the building, above the inscription, i.e. in the northern corner of the plateau is a badly eroded cup-mark, measuring 9 cm in diameter.[13] Such cup-shaped holes were used for libating, and are commonly associated with Hittite sacral spaces. While this cup-mark is one of a series located along the processional way from Büyyükkale around the upper city, it is thought to be more closely linked to the monument than to the processional way.[14]

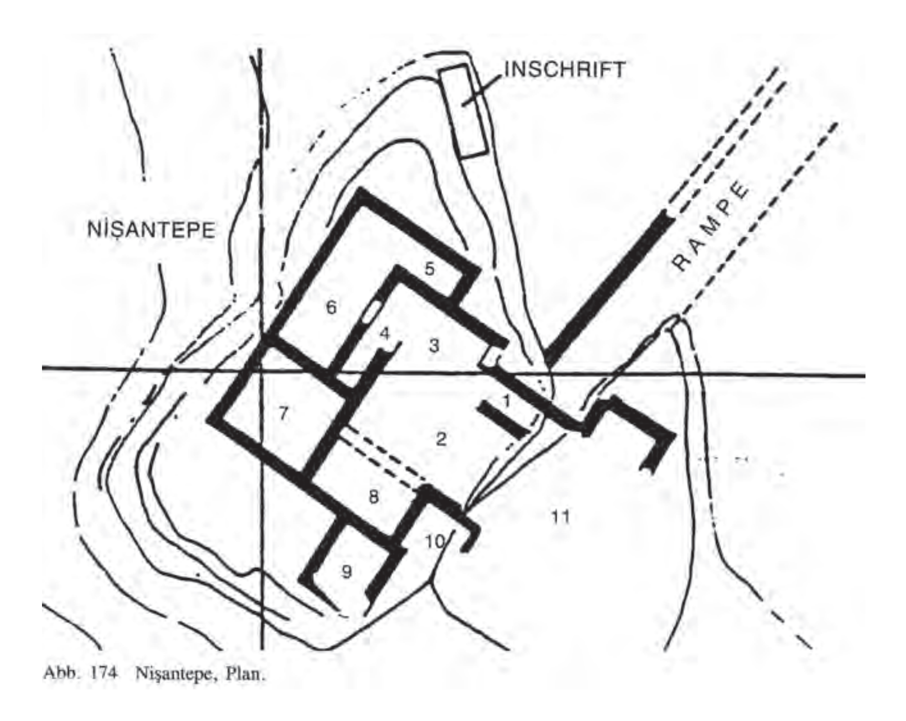


Fig. 1: Nişantepe (Neve 1993: 64, Abb. 174).

The inscription begins at the north-eastern corner of the rock, and extends southwards across a natural crack in the stone, thus adapting to and utilizing the natural environment. As already mentioned, it is badly eroded and therefore only partly legible.[15] The inscription was executed at the end of the Hittite Empire period under Suppiluliuma II (ca. 1207–(?) BC). Singularly – as far as the readability of the hieroglyphic

12 Neve 1993, 58–63.
13 Neve 1996, 44.
14 Neve 1996, 51.
15 A current 3D scanning project by Massimiliano Marazzi shows the potential to confirm, and possibly even improve upon current readings. Marazzi gave a presentation on "3D-Aufnahmen und Untersuchungen 2014: Südburg und Nişantaş" at the workshop *Documentation, Interpretation, Preservation*

inscription permits any verdict – it seems to be matched with a text on a cuneiform tablet.[16] The tablet contains several separate texts, recording military activity against Cyprus, and commemorating the building of a sacred *ḫekur*[17] monument and the erection of a statue by Suppiluliuma for his father, Tudhaliya IV:

> This statue, [my father] Tudhaliya did not [make (it)]; I, Suppiluli[uma, the Great King], king of Hatti, son of Tudhaliya, the Great King, grandson of Hattusili, the Great King, great-grandson of Mursili, the Great King, made it. And as my father, the Great King Tudhaliya, was a true king, thus I inscribed (his) true manly deeds. As I did not neglect (anything), I did not leave (anything out). I built an eternal *ḫekur*. I made a statue and carried it to the eternal *ḫekur*. I established it.[18]

From this passage we infer that Suppiluliuma made a statue of his father which he inscribed with a text honouring memorable events of his father's reign. No such statues from the Bronze Age Hittite Empire have been discovered so far,[19] yet several inscribed statues of the Iron Age successor states survive, including a splendid example of a 9th century BC name-sake, Suppiluliuma of Patin, discovered in 2012 at Tell Tayinat.[20] It appears as if the cuneiform tablet KBo 12.38 even preserves a record of the content of, if not the NİŞANTAŞ, a similar inscription (col. ii, 22ff.).[21] The existence of text copies in two different scripts and languages, i.e. a cuneiform Hittite and a hieroglyphic Luwian version, despite some doubt,[22] appears less of a problem today as current understanding reconstructs a Hittite-Luwian bilingual socio-linguistic environment at the end of the Hittite Empire period.[23]

Both monument and inscription incorporated different levels of visibility. View, and thus legibility of the inscription differ markedly according to lighting conditions affected by season and time of day; moreover, as with all monumental hieroglyphic

& Presentation. Innovative Digital Technologies in Ancient Near Eastern Archaeology, Epigraphy and Cultural Heritage Preservation at Julius-Maximilians-Universität Würzburg on March 24th, 2015.

16 KBo 12.38. The tablet was found in 1961 in the area of the 'Haus am Hang' in the Lower City, near Temple 1. For transliteration and translation of the text cf. Güterbock 1967 (with lit.).

17 The ^{NA_4}ḫekur SAG.UŠ is alternatively translated as 'everlasting peak', 'imperial mausoleum' or simple 'eternal *ḫekur*'. It refers to a commemorative rock-cut monument, posthumously dedicated to a royal ancestor. It signifies a cultic but not necessarily a burial place (Singer 2009, 169–170).

18 Col.ii, 4–20.

19 There are, however, partial remains from the vicinity of the Hittite capital. In Yazılıkaya chamber B, the basis for a statue, presumably of Tudhaliya IV, remains, the feet of which were found in the near-by village of Yekbaz; from this one can extrapolate that the original statue would have been ca. 3.8m high (cf. Ehringhaus 2005, 27, Abb. 41).

20 Cf. online, http://news.utoronto.ca/archaeologists-unearth-extraordinary-human-sculpture-turkey (last accessed on 16.11.2017).

21 For the cuneiform tablet, cf. Güterbock, 1967, 80–81, who first commented on the closeness of the cuneiform and hieroglyphic texts; for the hieroglyphic text, cf. Hawkins, forthcoming.

22 Cf. van den Hout 2010, 257.

23 Cf. Yakbovich 2010, 362–375; van den Hout 2006; Goedegebuure 2008.

inscriptions, one needs to consider that the relationship between content and material presence may not be comparable to that of inscriptions erected by more comprehensively literate societies. While neither levels of literacy at the time of execution nor significance of inscriptions to illiterate, and possibly semi-literate observers are known to us, it may be prudent not to accept blindly that communication of content would have been the primary or even necessarily a function of such an inscription. One might take the speculation by Balza and Mora that "hieroglyphic inscriptions could have been useful in some specific cases for immediate and 'superlinguistic' communication and thus for wider circulation on the ideological level"[24] even further and suggest that the iconography and/or the mere material presence of writing might signify separate uses in their own right, such as marking or even constituting a sacred space. There is no way of knowing which of these possible functions – and if several, in which order of importance – hieroglyphic inscriptions performed, yet it seems likely that there may have been a complex interplay between different levels of accessing, or 'reading', such inscriptions, all contributing to their 'sense' in the widest meaning of the word. There is, further, no reason to expect that these may have been uniform across all monuments of this type.

Whatever the motivation behind the erection of the NİŞANTAŞ inscription, carving it in relief across the smoothed surface of the rocky outcrop, a natural environment, even including the existing crack of the rock within the inscribed space, shows that the inscription was an integral part of creating a sacred space within the confines of what the landscape had to offer. The inscription should have been visible, if not legible from the access ramp, thus signifying the first marker of the monument for anyone approaching the sacred space. Access to the building on the summit, if correctly interpreted as a *ḫekur*, would presumably have been restricted, concealing what otherwise must have been a highly visible landmark. How access to one *ḫekur* monument was regulated is recorded on the Bronze Tablet, a treaty between Hittite king Tudhaliya IV and his cousin, Kurunta of Tarḫuntassa:

> Regarding the eternal *ḫekur*, my father decided by the mouth of Marassanta[25]: "Kurunta shall not (come) close to the eternal *ḫekur*!". My father made a tablet for Marassanta, and Marassanta holds it still. But my father did not know this: how the matter of the eternal *ḫekur* is inscribed at the seat of the Storm God.[26] When my father heard the (inscribed) words, my father himself changed his decision. And when I, Tudhaliya, the Great King, became king, I sent (out) a man,

24 Balza/Mora 2001, 220.

25 It is not certain who Marassanta was; he may or may not be identical with an imperial court official attested during the reign of Hattusili III and Tudhaliya IV (Otten 1988, 44).

26 I do not believe that the inscription at the seat of the Storm God refers to any of the surviving hieroglyphic inscriptions, as none of these contain anything regulating access. However, in light of the use of the verb *andan gulš-*, 'to inscribe', it does seem to refer to (monumental) hieroglyphic rather than cuneiform inscription (cf. Waal 2011). If the 'seat of the Storm God' (Hittite *kuntarra-*) equated to (part of) the building(s) associated with *ḫekur* monuments, maybe the *sanctum sanctorum*, one might have

> and he saw how the matter of the eternal *ḫekur* is inscribed at the seat of the Storm God. ... I have given the eternal *ḫekur* back to him, and in future, let no one take the eternal *ḫekur* away from the progeny of Kurunta![27]

Limiting access to the monument was a way of imposing boundaries. Outside of considerations related to ownership or decorum, imposing boundaries might further have signified a means of counterbalancing performative acts aimed at transcending boundaries, e.g. between the living person present at the cultic locality and the deceased ancestor commemorated there. Complex visibility-invisibility relationships may have been employed to both contain and visualize the sacred or divine.

To date, no *ḫekur* monument has been identified beyond doubt, and indeed, the Nişantepe monument comes closest to being identified both materially and through textual references, on the basis of the proposed identification of KBo. 12.38 with the hieroglyphic inscription. Yet there are further possible candidates, likewise including hieroglyphic writing, remains of building structures possibly related to cultic activities and, frequently, cup-marks, i.e hollows carved into stone, mostly into the ground, for libation purposes. The earliest suspected *ḫekur* monument, SİRKELİ, was built by Muwatalli II (ca. 1295–1272 BC), the Hittite king famous for moving his capital city to Tarḫuntassa.[28]

2.2 SİRKELİ

A rock overlooking a bend of the river Ceyhan (classical Pyramus) at modern Sirkeli Höyük, carries the relief figure of king Muwatalli, identified with name and titles in hieroglyphs. (Fig. 2) Sirkeli Höyük is located in southern Cilicia, within the territory of the Hittite Land of Kizzuwatna, were an ancient road from Cilicia to Syria passed through.[29] Some 13 m downriver from the Muwatalli relief, there are traces of another, partially destroyed relief.[30] One might expect that this erased relief would have shown one of Muwatalli's sons: general opinion holds that it seems more likely to have been Mursili III/Urḫi-Tešub (ca. 1272–1267 BC) whose image may have fallen prey to *damnatio memoriae* upon the usurpation of the throne by Mursili's uncle, Hattusili III (ca. 1267–1237 BC), than Kurunta, whose hieroglyphic relief at HATİP, despite affirming his

to search for such an inscription e.g. on the building walls or above the entrance; presumably, such inscriptions would thus be irretrievably lost.

27 Col. i 91–101; ii, 64–66.

28 The exact location of the city of Tarḫuntassa is still unknown. The boundaries of the country at the time of Tudhaliya IV are specified in his treaty with Kurunta on the Bronze Tablet (col. i, 18–90); for a discussion of the geography (with additional sources) cf. Hawkins 1995, 49–57; Gander 2010, 62.

29 Ehringhaus 2005, 95.

30 Cf. Ehringhaus 2005, 100, Abb. 179–180; 101, Abb. 181–182.



Fig. 2: SİRKELİ, Muwatalli II Photo: courtesy of Sirkeli Höyük Project, Institut für Archäologische Wissenschaften, Universität Bern

(legitimate) claim to the title of Great King, is undamaged. (Fig. 3) Taking into account the above quoted statements of the Bronze Tablet, it is plausible that damage to the second Sirkeli relief might have coincided with the period during which Kurunta was banned from Muwatalli's *ḫekur*, presumably in the aftermath of Hattusili's usurpation of the throne and before Hattusili reversed the prohibition. Whether this decision was indeed prompted by knowledge of the inscription at the seat of the Storm God, and thus motivated by respect for a sacred obligation, or merely reflects a change in the political situation, we cannot know.[31] However, if Sirkeli was indeed the first ever *ḫekur*, and if this new type of sacred space was accompanied by new cultic practices, it is possible that Hattusili was originally ignorant of the regulations governing it but, when informed, might have felt religiously bound to adhere to them. According to Singer, the schism of the Hittite royal house necessitated a new form of ancestor cult, as the falling-out of the two competing sides of the royal family made a continuation

31 But access to the monument would clearly also have conveyed political status, as its affirmation of ancestral ties must have served to publicly display claims to the line of succession (cf. also Singer 2009, 174).

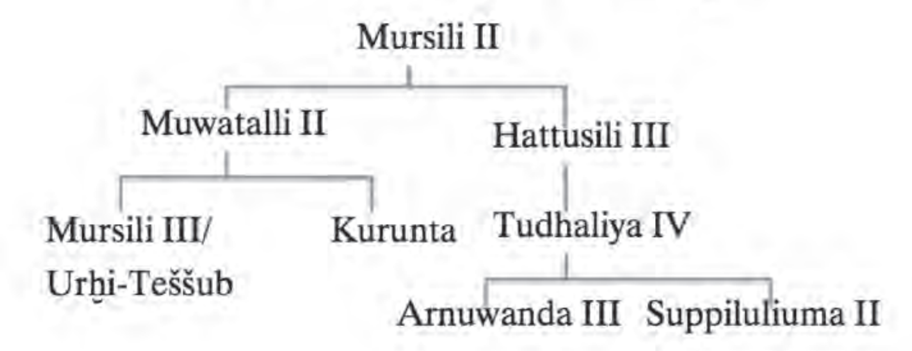


Fig. 3: Hittite Family Tree: A. Payne

of royal offerings in their previous form impossible.[32] Since religious duties could not be neglected, the changed circumstances may have led to a reform of the ancestor cult and may, in turn, have been the motivation behind the erection of a *ḫekur* monument at Sirkeli.

Access to and visibility of the SİRKELİ reliefs today is no longer comparable to ancient times, as a modern reservoir at Arslantaş has caused the river to have lower water levels.[33] Further, the river has also changed its course since antiquity. On the summit of Sirkeli Höyük, there is ample evidence for a cultic space, including the remains of a building and cup-marks for libation. (Fig. 4) Unless it lies elsewhere, undiscovered, the combination of a large cultic locality with a depiction of Muwatalli makes Sirkeli the only serious candidate for Muwatalli's *ḫekur* as mentioned in the Bronze Tablet, though whether it was purely a memorial or also a burial place, is unknown. The manner in which writing contributes to the sacred complex at Sirkeli shows both differences and similarities to the NİŞANTAŞ monument discussed above. A textual, content-based focus would emphasize the differences between full inscription (NİŞANTAŞ) and glyptic representation with epigraph (SİRKELİ). Whether the latter's tight unit of relief and identifying hieroglyphs should be seen as an antecedent of lengthier monumental writing cannot be determined, as we do not know whether the small number of early monumental hieroglyphic writings is representative of what existed once, leave alone the reasons for executing either. Yet in a similar manner, relief and writing function as a marker of the outside boundary of the sacred complex at Sirkeli as at Nişantaş. In contrast to the NİŞANTAŞ inscription, however, it remains uncertain to what extent the reliefs would have been visible as part of approaching

32 Singer 2009, 172–177.
33 Ehringhaus 2005, 97.



Fig. 4: SİRKELİ (Ehringhaus 2005: 96, Abb. 172) Photo: courtesy of Sirkeli Höyük Project, Institut für Archäologische Wissenschaften, Universität Bern

the sacred space, if arriving by river or from beyond. Was their function to communicate with a human onlooker, or to mark the locality before a divine audience? Meanwhile, one may observe that the reliefs would have faced in the same direction as cult practicioners utilizing the cup-marks preserved on the summit, namely facing the river and the plain beyond, acting – regardless of its visibility or lack thereof – as an outward boundary marker of the sacred space. (Fig. 5) Would such a representation have served to both stake a claim of ownership and manifest a permanent material presence of the person depicted even in their absence?



Fig. 5: Sirkeli: Cup-marks and view over Ceyhan River and Gürgeldaği. Photo: Tayfun Bilgin

2.3 FRAKTİN

A similar alignment of reliefs, accompanying hieroglyphic writing and libation space can be seen at FRAKTİN, another possible *ḫekur* site. Located in a valley through which passed an ancient road connecting Hattusa with the Hittite Lower Land and, finally, Syria,[34] FRAKTİN is one of several hieroglyphic monuments found in close proximity of 20–30 km, from one to the next.[35] A rock of 6–8 m in height on the eastern shore of the river Enzel Dere, a tributary of the Zamantı Irmaği, carries a glyptic representation of two libation scenes with identifying hieroglyphic epigraphs. Both scenes are centred around an altar, the left scene showing Hittite King Hattusili III pouring a libation to the right of the altar, his personal(?) deity to the left of it. Both were presumably originally identified through a hieroglyphic legend but, unfortunately, the god's name is no longer preserved.[36] The right scene depicts Hattusili's wife, Puduhepa, likewise pouring a libation, facing her personal goddess Hepat who is sitting to the left of an altar. Remarkably, only Puduhepa is identified with an extended legend to the right of the glyptic representations:

34 Mora/Balza 2011, 221.
35 Starting from FRAKTİN, these are, TAŞÇI, İMAMKULU and HANYERİ. Cf. Ehringhaus 2005, 59.
36 Cf. Payne 2015, 77 (with lit.).

DEUS […] BONUS MAGNUS.REX HATTI+*LI* MAGNUS.REX

(DEUS)*HI* *pu-tu-ha-pa* MAGNUS.DOMINA

ká-zu(*wa*$^{?}$)-*na*(REGIO) FILIA DEUS *á-zi/a-mi*

God [name] – well-being – Great King Hattusili, Great King –
Hepat – Puduhepa, Great Queen, daugther of the Land of Kizzuwatna, beloved of the god(s).

The plateau above the relief shows several cup-marks close to the edge, suggesting that libation acts such as depicted by the relief may have taken place here. Cup-marks and relief are both oriented in a north-westerly direction,[37] with a view of a dominant landmark in the distance, Mount Erciyes Daği (classical *mons Argaius*). This, too, compares to the view of Mount Gürgeldaği offered at Sirkeli, and might, in both instances, be thought to contribute to the cultic setting as the Hittites considered Mountains as seats of divinity.[38] Further, destruction levels suggest the existence of building(s) on the plateau.[39] Should SİRKELİ be correctly identified as the *ḫekur* monument of Muwatalli (and son?), the similarities in place-making practices would suggest that FRAKTİN might have been the *ḫekur* of Hattusili III and his wife, Puduhepa.[40]

2.4 TAŞÇI

Not only localities interpretable as *ḫekur* monuments were marked with hieroglyphic inscriptions, the usage of hieroglyphic writing extended to other types of (cultic) places as well. The hieroglyphic monument geographically closest to FRAKTİN is of a different nature. On the western face of a limestone rock on the river Şamaz Dere, another tributary of the Zamantı Irmaği, is located a relief known as TAŞÇI A. It shows three right-facing figures, one female and two male. The bottom part of the relief is today covered by alluvial deposits. The place is not easily accessible, and further concealed through the surrounding vegetation, thus potentially visible but not easily

37 Ehringhaus 2005, 61.
38 The importance of mountain deities for the royal cult is attested e.g. by the close connection of Hattusili's son, Tudhaliya IV, with mountains. The hieroglyphic writing of his name as (MONS$_{(2)}$)*TU*, is a suspension writing determined with the sign for 'mountain', either depicting the outline of a mountain top in ligature with the sign for 'god' (iconically embracing the mountain top in the manner of a cloud), or the figure of a mountain deity (cf. Herbordt/Bawanypeck/Hawkins 2011, Kat. 89–135). Tudhaliya takes his name after the divine Mountain Tudhaliya (Alexander 1986, 92); he is also frequently depicted in the embrace of his personal deity, the mountain god Šarruma (e.g. at YAZILIKAYA, chamber B; possibly his *ḫekur*).
39 Kohlmeyer 1983, 68.
40 Cf. most recently Mora/Balza 2011, 222 (with lit.).



Fig. 6: TAŞÇI A photo: via Wikipedia, author: Klaus-Peter Simon https://en.wikipedia.org/wiki/Taşçı_reliefs#/media/File:Tasci6.jpg



Fig. 6: TASÇI A photo: via Wikipedia, author: Klaus-Peter Simon https://en.wikipedia.org/wiki/Taşçı_reliefs#/media/File:Tasci1.jpg

legible from the only point offering a frontal view, namely from across the stream. (Fig. 6, 7) Epigraphs identify the figures with names and titles, and offer a possible dating of the relief to the time of Hattusili III. One name is only partially legible, the other two are 'Manazi, daughter of the army-scribe Lupakki [...][41]' and 'Zita, guard, servant of Great King, Hattusili, Great King, Hero'. A second relief, TAŞÇI B, can be found on a single, free standing rock less than 100 m upriver, on the same side of the river and, depending on water levels, standing either in the water or on the shore. This relief shows a single male figure, raising his right arm to his face, the triangular symbol of well-being above his outstretched left,[42] identified by a short hieroglyphic legend which so far resists decipherment. Both reliefs face the river, and there is a clear indication that these places would have held cultic relevance. Above relief A, there is an opening in the rock which leads into a cavern with an even floor, measuring 1,50 in width and height.[43] Most of the floor space is given over to the opening of a shaft, now filled with earth, possibly once opening out at water level. This shaft is met by a man-made round shaft of 50 cm diameter; on the right wall of the cavern a bowl has been carved out of the rock – a vessel for receiving libations? In the rock face above relief B, there is likewise a cavern; the exact function of these caverns remains unknown yet the close connection of both localities with the river, the processional arrangement of the three figures of relief A, and, in particular, the suspected libation bowl suggest a cultic context, possibly of an apotropaic nature.[44]

2.5 SÜDBURG

The final monument under consideration in this paper, chamber 2 of the SÜDBURG, returns the focus to the Hittite capital Hattusa. To the east of Nişantepe lies the so-called SÜDBURG area, an extensive cultic complex centred around a large 'sacred pool' of almost 6000 m^2.[45] (Fig. 8) Amongst remains from other buildings in this complex, there are two similarly shaped stone chambers, in axial alignment to the western (chamber 1) and northern (chamber 2) corner of the pool. The northern chamber, preserved under a Phrygian castle wall, has been successfully restored in its original shape. (Fig. 9) The parabolic vaulted chamber, measuring 4 m in depth, 3.3 m in height and 2–1.6 m in width, narrows towards the back. It is adorned with both relief figures and a hieroglyphic inscription. The back wall carries a relief of a sun-god

41 A further sign, INFANS or FILIA is preserved, suggesting that the affiliation may have continued further down on the no longer visible part of the rock surface.
42 The same symbol which the god of FRAKTİN carries.
43 The following description is based on Ehringhaus 2005, 68–70.
44 Ehringhaus 2005, 70.
45 Neve 1993, 63.

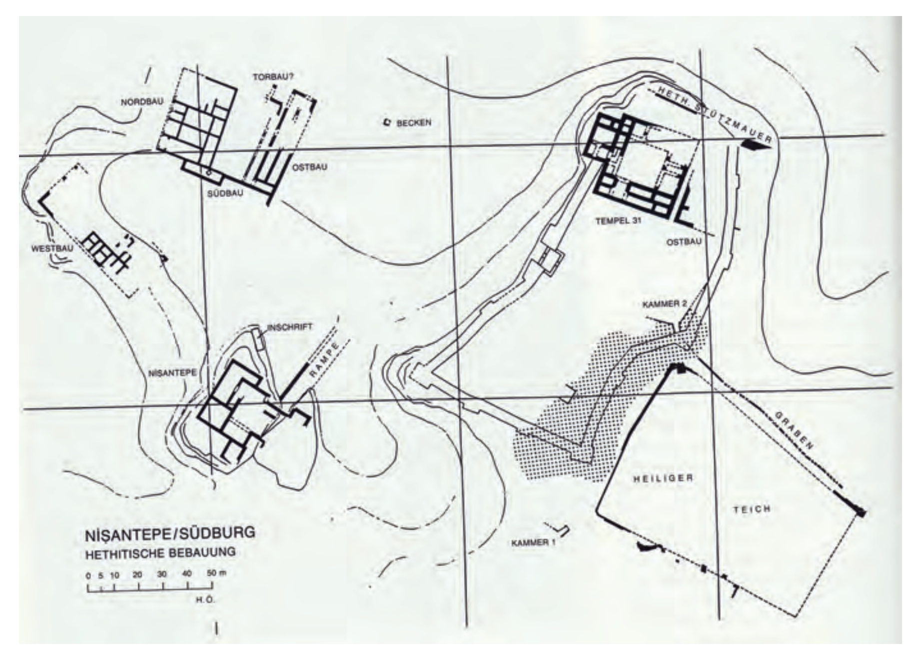


Fig. 8: Map of SÜDBURG areal (Neve 1993: 68 Abb. 194)



Fig. 9: SÜDBURG Inscription (Foto A. Payne)

underneath a winged sun-disc,[46] the left wall a male figure carrying a bow and spear. The hieroglyphic legend PURUS.FONS.*MI* MAGNUX.REX, 'Suppiluliuma, Great King', identifies him as the Great King Suppiluliuma.[47] It is thought that the pointed hat worn by this Suppiluliuma figure, usually a sign of divinity, indicates a posthumous representation, as Hittites kings 'became gods' (Hittite: DINGIR^{LIM}-*is kis*-) only upon death.[48] The inscription contains a lengthy historical section naming conquests and (re-)building of cities by Suppiluliuma, concluding with the following sentence: 'in that year, I made here a Divine Earth-Road' (§ 18).[49]

This final sentence contains a self-denomination for the monument that carries the inscription. Written (DEUS)VIA+TERRA, the 'Divine Earth-Road', is also attested in the cuneiform record as ^{D}KASKAL.KUR,[50] and signifies an underground watercourse, presumably referring to the rectangular hole at the end of the chamber, underneath the sun-god figure. Textual references confirm that 'Divine Earth-Roads' were landscape features of prominence, mentioned in several Hittite treaties in geographical boundary descriptions, and further, that they were, as suggested by both their cuneiform and hieroglyphic determinative, thought of as divine; in this respect 'Divine Earth-Roads' appear as witnesses to treaties and as recipients of libations.[51] Such ritual sink-holes (Hittite ^{D}*api*-; *hattessar*) existed both as man-made structures and were worshipped in places where rivers naturally disappear underground,[52] and would have designated an entrance to the underworld[53], a physical boundary to be transcended in the cultic act by means of water.

46 For further discussion of this figure, cf. Erbil/Mouton 2012, 55 and note 9 (with lit.).

47 Previously thought to have been either Suppiluliuma II, to whom the inscription was accredited, or his ancestor Suppiluliuma I, it should now be firmly identified as the latter on the following grounds. The previously suggested late date for the inscription (which had always seemed problematic, cf. Hawkins 1995, 21; 31) rested on a late archaeological dating of the complex; this is no longer upheld (cf. e.g. Seeher 2006a; Seeher 2006b; Seeher 2008). The best dating criteria for both this epigraph and the inscription must be the hieroglyphic sign PURUS which is attested in slightly diverging shapes for the two homonymous king. The form attested here equates to that used for Suppiluliuma I (Otten 1967, 226–229; Hawkins 1995, 31; Herbordt et al. 2011, Kat. 8–9, 146–148; for an in-depth discussion of the dating problem cf. Klinger 2015; Oreshko, forthcoming).

48 Van den Hout 1995 argues for a change from this royal ideology in the 13th century BC, towards cultic veneration of still living kings.

49 For an alternative translation cf. Börker-Klähn 1998; Masson 2001, 386; Erbil/Mouton 2012, 60; against these I see little room for ambiguity in the reading of this sentence. I take the verb *i*(*a*)-*zi*/*a* as 1st singular preterite /*izi(ya)=ha*/, 'I made', missing the verbal ending in accordance with a writing style heavily influenced by semantographic writing. Further, I see this sentence as clearly separate from the preceding sentences, and would argue that the inscription is a building inscription (cf. already Hawkins 1995, 44) which culminates in this sentence, following a lengthy historical introduction.

50 Cf. Gordon 1967; Erbil/Mouton 2012.

51 First collected by Gordon 1967, 71–74; cf. most recently Erbil/Mouton 2012, 59 (with lit.).

52 Harmansah 2015, 382.

53 Hawkins 1995, 45.

The hieroglyphic inscription within chamber 2 would have been visible only in close proximity, i.e. only to those granted access to this cultic place. It is therefore questionable whether communication of its content would have played a significant role over and above its function as, on the one hand, an adequate means of royal representation and, on the other, of marking or possibly even constituting a sacred space.

3 Conclusion

The Bronze Age monuments inscribed with Anatolian hieroglyphs, discussed above, show how hieroglyphic inscriptions or relief figures with hieroglyphic epigraphs could be embedded into the natural landscape at places of cultic relevance or activity, frequently coinciding with places of geological interest, such as rocks, rivers, and underground water courses. Further, it may not be accidental that libation localities seem to have been orientated towards a view of a (sacred) mountain. Most of the monuments considered above show a connection to the presence, and often also cultic use of water;[54] further, many are linked to either the remembrance of dead ancestors or underworld entrance points. All monuments show complex visibility-invisibility levels as regards both monument and inscription (adapted to the respective habitats and cultic function), for instance restricting the visibility of either by making use of the natural environment, or through limiting access. Additionally, boundaries are of importance, both physical boundaries which shape and define the monument, and the boundaries which are to be transcended through the cultic act. In a similar manner to movement along the visibility-invisibility continuum, a movement from establishing to transcending boundaries or vice versa might be one means of containing the otherwise unbounded nature of the cultic act or experience. It has been suggested that inscriptions or reliefs with epigraphs served functions beyond the communication of their respective content, such as manifesting a claim of ownership, or conferring the presence of a royal personage *in absentia*, or acting as markers of sacred space. In case of the latter, one might be justified in claiming that hieroglyphic writing with or without glyptic representation had a part in constituting sacred spaces.

54 On water cults, with mention of further hieroglyphic monuments, cf. Erbil/Mouton 2012.

Bibliography

Alexander, Robert L. (1986), *The sculptures and sculptors of Yazılıkaya*, London.

Balza, Maria Elena/Mora, Clelia (2011), "'And I built this Everlasting Peak for him'. The Two Scribal Traditions of the Hittites and the $^{\text{NA4}}$ḫekur SAG.UŠ", in: *Altorientalische Forschungen* 38(2), 213–225.

Börker-Klähn, Jutta (1998), "^{D}KASKAL.KUR: Bauen oder 'feiern'?", in: *Studi e Testi 1*, Eothen 9, 9–18.

Bryce, Trevor (2005), *The Kingdom of the Hittites (New Edition)*, Oxford.

Erbil, Y. Yiğit/Mouton, Alice (2012), "Water in Ancient Anatolian Religions: An Archaeological and Philological Inquiry on the Hittite Evidence", in: *Journal of Near Eastern Studies* 71, 53–74.

Gander, Max (2010), *Die geographischen Beziehungen der Lukka-Länder* (Texte der Hethiter 27), Heidelberg.

Goedgebuure, Petra (2008), "Central Anatolian Languages and Language Communities in the Colony Period: A Luwian-Hattian Symbiosis and the Independent Hittites", in: *Pihans* 111, 137–180.

Gordon, Edmund I. (1967), "The Meaning of the Ideogram d KASKAL.KUR = 'Under- ground Water-Course' and its Significance for Bronze Age Historical Geography", in: *Journal of Cuneiform Studies* 21, 70–88.

Güterbock, Hans Gustav (1967), "The Hittite Conquest of Cyprus Reconsidered", in: *Journal of Near Eastern Studies* 26 (2), 73–81.

Harmansah, Ömür (2015), "Stone Worlds: Technologies of Rock Carving and Place-Making in Anatolian Landscapes", in: A. Bernard Knapp and Peter van Dommelen (eds.), *The Cambridge Prehistory of the Bronze and Iron Age Mediterranean*, Cambridge, 379–394.

Hawkins, J. David (1995), *The Hieroglyphic Inscription of the Sacred Pool Complex at Hattusa (SÜDBURG)* (Studien zu den Boğazköy-Texten, Beiheft 3), Wiesbaden.

Hawkins, J. David (1998),"Hattusa: Home to the Thousand Gods of Hatti", in: Joan G. Westenholz (ed.), *Capital Cities: Urban Planning and Spiritual Dimensions*, Jerusalem, 65–82.

Hawkins, J. David/Morpurgo Davies, Anna (forthcoming), *Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions. Volume III. Inscriptions of the Hittite Empire. Inscriptions of the Iron Age: Addenda. Glossary, Signary, Grammar*, Berlin/New York.

Herbordt, Suzanne/Bawanypeck, Dahlia/Hawkins, J. David (2011), *Die Siegel der Grosskönige und Grossköniginnen auf Tonbullen aus dem Nişantepe-Archiv in Hattusa* (Boğazköy-Hattuša 23), Darmstadt/Mainz.

van den Hout, Theo P.J. (1995), "Tudḫalija IV. und die Ikonogaphie hethitischer Großkönige des 13. Jhs.", in: *Bibliotheca Orientalis* 52, 545–574.

van den Hout, Theo P.J. (2002), "Tombs and memorials: the (divine) stone-house and Hegur reconsidered", in: K. Aslıhan Yener and Harry A. Hoffner Jr. (eds.), *Recent Developments in Hittite Archaeology and History: Papers in Memory of Hans G. Güterbock*, Winona Lake (Indiana), 73–92.

van den Hout, Theo P.J. (2006), "Institutions, Vernaculars, Publics: the Case of Second-Millenium Anatolia", in: Seth L. Sanders (ed.), *Margins of Writing, Origins of Cultures*, Chicago, 217–256.

van den Hout, Theo P.J. (2010), "^{LÚ}DUB.SAR.GIŠ = 'Clerk'? ", in: R. Francia and G. Torri (eds.), *Studi di Hittitologia in onore di Alfonso Archi* (Orientalia Neue Serie 79.2), 255–267.

Klinger, Jörg (2015), "Šuppiluliuma II. und die Spätphase der hethitischen Archive", in: Andreas Müller-Karpe, Elisabeth Rieken, and Walter Sommerfeld (eds.), *Saeculum, Gedenkschrift für Heinrich Otten anlässlich seines 100. Geburtstags* (Studien zu den Boğazköy-Texten 58), Wiesbaden, 87–112.

Kohlmeyer, Kay (1983), "Felsbilder der hethitischen Großreichszeit", in: *Acta Praehistorica et Archaeologica* 15, 7–153.

Masson, Emilia (2001), "Le complexe cultuel du ‚Südburg' (Hattusa): quelques réflexions", in: Gernot Wilhelm (ed.), *Akten des IV. Internationalen Kongresses für Hethitologie. Würzburg, 4.–8. Oktober 1999* (Studien zu den Boğazköy-Texten 45), Wiesbaden, 364–391.
Neve, Peter (1993), *Hattuša – Stadt der Götter und Tempel*, Mainz.
Neve, Peter (1996), "Schalensteine und Schalenfelsen in Boğazköy-Ḫattuša", in: *Istanbuler Mitteilungen* 46, 41–56.
Oreshko, Rostislav (forthcoming), *Studies in Hieroglyphic Luwian: Towards Philological and Historical Reinterpretation of the SÜDBURG Inscription* (Diss. Freie Universität Berlin 2012).
Otten, Heinrich (1967), "Zur Datierung und Bedeutung des Felsheiligtums von Yazılıkaya", in: *Zeitschrift für Assyriologie* 58, 220–240.
Otten, Heinrich (1988), *Die Bronzetafel aus Boğazköy: Ein Staatsvertrag Tutḫalijas IV.* (Studien zu den Boğazköy-Texten, Beiheft 1), Wiesbaden.
Payne, Annick (2008), "Writing and Identity", in: Billie J. Collins, Mary R. Bachvarova, and Ian C. Rutherford (eds.), *Anatolian Interfaces: Hittites, Greeks, and Their Neighbors* (Proceedings of an International Conference on Cross-Cultural Interaction, September 17–19, 2004, 107–116, Emory University, Atlanta, GA), Oxford, 117–122.
Payne, Annick (2015), *Schrift und Schriftlichkeit. Die anatolische Hieroglyphenschrift.*, Wiesbaden.
Seeher, Jürgen (2009), "Der Landschaft sein Siegel aufdrücken – Hethitische Felsbilder und Hieroglypheninschriften als Ausdruck des herrscherlichen Macht- und Territorialanspruchs", in: *Altorientalische Forschungen* 36, 119–139.
Seeher, Jürgen (2006a), "Chronology in Ḫattuša: New Approaches to an Old Problem", in: Dirk Paul Mielke, Ulf-Dietrich Schoop, and Jürgen Seeher (eds.), *Strukturierung und Datierung in der hethitischen Archäologie / Structuring and Dating in Hittite Archaeology – Voraussetzungen – Probleme – Neue Ansätze / Requirements – Problems – New Approaches* (Internationaler Workshop Istanbul, 16.–27. November 2004), 197–213.
Seeher, Jürgen (2006b), "Ḫattuša - Tutḫaliya-Stadt? Argumente für eine Revision der Chronologie der hethitischen Hauptstadt", in: Theo P.J. van den Hout (ed.), *The Life and Times of Ḫattušili III and Tutḫaliya IV* (Proceedings of a Symposioum held in Honour of J. De Roos, 12–13 December 2003, Leiden), Leiden, 131–146.
Seeher, Jürgen (2008), "Abschied von Gewusstem. Die Ausgrabungen von Ḫattuša am Beginn des 21. Jahrhunderts", in: Gernot Wilhelm (ed.), *Ḫattuša – Boğazköy. Das Hethiterreich im Spannungsfeld des Alten Orients* (6. Internationales Colloquium der Deutschen Orient-Gesellschaft 22.–24. März 2006, Würzburg), Wiesbaden, 1–13.
Singer, Itamar (2009), "In Hattuša the Royal House Declined. Royal Mortuary Cult in 13th Century Hatti", in: *Studia Asiana* 5, 169–191.
Waal, Willemijn (2011), "They wrote on wood. The case for a hieroglyphic scribal tradition on wooden writing boards in Hittite Anatolia", in: *Anatolian Studies, Journal of the British Institute of Archaeology at Ankara* 61, 21–34.
Yakubovich, Ilya (2010), *Sociolinguistics of the Luvian Language* (Brill's Studies in Indo-European Languages & Linguistics 2), Leiden.

Daniel Redlinger

Text, Visualisierung und Erinnerungskultur. Indo-Islamische Bauinschriften als mnemotechnische, sinnstiftende Medien eines kollektiven historischen Denkens

Der vorliegende Beitrag wird am Beispiel der Bauinschriften des Quwwat al-Islām[1]-Komplexes in Delhi aus dem 12.–14. Jahrhundert die Frage diskutieren,[2] welche Ergebnisse sich auf der Basis eines erweiterten Textverständnisses über ihre ‚lesbare' textliche Aussage hinaus von diesen Objekten ableiten lassen. Ein besonderes Augenmerk gilt hierbei der Frage, welche Inhalte auf welche Weise und mit welcher Intention durch dieses vielschichtige Medium transportiert wurden.

Das unter dem Namen Quwwat al-Islām-Moschee oder Quṭb-Komplex bekannte Gebäudeensemble befindet sich im Süden von New Delhi im heutigen Stadtteil Merauli, ca. 13 km vom zentralen Connaught Place entfernt.[3] Bei dem Gebäude handelt es sich um die bedeutendste Freitagsmoschee der ersten muslimischen politischen Machtelite, die sich Ende des 12. Jahrhunderts in Nordindien etablieren konnte. In der öffentlichen Wahrnehmung und Darstellung, aber auch von einem Großteil der indischen Forschung nach der Unabhängigkeit zumeist auf der Basis der Forschungsarbeiten aus der Kolonialzeit, wird die Moschee – nicht zuletzt auf Grund der Aussagen, die aus den Inschriften abgeleitet werden, als visualisierter Markstein eines historischen, mit Gewalt herbeigeführten Bruchs in der indischen Geschichte und als Sinnbild für den Beginn der muslimischen Fremdherrschaft auf dem indischen Subkontinent angesehen.[4]

1 Im Folgenden wird eine modifizierte Umschrift der *Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (DMG) verwendet. Auf Assimilationen und grammatikalische Flexionen wird verzichtet, da neben Quellen in Arabisch, Persisch, Urdu und ihren Mischformen auch Sanskrit und weitere indische Sprachen in der Forschung zur frühen indo-islamischen Forschung herangezogen werden müssen.

2 Dieser Beitrag basiert auf Teilen meiner Forschungsarbeit zum Quṭb-Komplex. Die Ergebnisse dieser Arbeit werden in Kürze publiziert. Siehe Redlinger 2012.

3 Trotz der großen kunstgeschichtlichen Bedeutung dieses Gebäudes existieren bisher keine umfassenden Bauaufnahmen und detaillierten archäologischen Berichte. Die meisten der größtenteils unvollständigen Beschreibungen der Moschee stammen aus der britischen Kolonialzeit. Siehe hierzu Page 1926, Cole 1872, Cunningham/Beglar/Carlleyle 1874, 1–91 und Sanderson 1916, 120f. Zur Problematik der mangelhaften Dokumentation des Baus und seiner Rezeption in der Forschung siehe Redlinger 2012.

4 Siehe hierzu u. a. Kumar 2008, Mujeeb 2008 und Flood 2008. Zur Zerstörung der nicht-muslimischen Architektur durch die ġūridischen Invasoren und zur Wiederverwendung des Materials zum Bau von Moscheen in Indien im 12.–13. Jahrhundert siehe Eaton 2000, Patel 2009, Flood 2003. In seinen Arbeiten zur indischen Sultanatszeit zeigt Flood, dass dieses negative Bild der muslimischen Eroberer maßgeblich während der Kolonialzeit entstand, siehe hierzu besonders Flood 2007. Siehe

https://doi.org/10.1515/9783110619928-012

Eine herausragende Bedeutung für die Untersuchung des frühen Delhi-Sultanats im 12.–14. Jahrhundert erhält die Moschee, da drei bedeutende Herrscher in dem genannten Zeitraum diese Moschee als Medium des Ausdrucks für ihr jeweiliges Herrschaftsprogramm nutzten. So lässt sich anhand der Bauinschriften belegen, dass die Moschee unter Quṭb al-Dīn Aybak (r. 1206–1210) errichtet und von Šams al-Dīn Iltutmiš (r. 1211–1236) und ʿAlāʾ al-Dīn Ḫilǧī (r. 1296–1316) umgebaut und erweitert wurde. Angesichts der Tatsache, dass substantielle Schriftquellen aus diesem Zeitraum fehlen, die über die Rezeptions- und Konzeptionsgeschichte des Baus berichten,[5] bietet die Analyse der Architektur, des Dekors und besonders der Inschriften[6] der Moschee als Stein gewordene nonverbale herrschaftspolitische Kommunikation und somit als Teil des Prozesses einer Gesellschaftsbildung eine einzigartige Möglichkeit, Einblick in die sich wandelnden Strategien politischer Selbstinszenierung zu erhalten.[7] Besonders der Bestand der Bauinschriften am Quṭb-Komplex, der zu den umfangreichsten im Wirkungsraum islamisierter Gesellschaften der Vormoderne gehört,[8] verschafft uns hier vielschichtige Einsichten.

Im Bereich der Islamischen Kunstgeschichte und angrenzender Disziplinen, die sich mit der Architektur der islamisierten Welt der Vormoderne beschäftigen, werden Bauinschriften – weit mehr als der geometrischen Dekor in der Architektur – als

zur Problematik und Genese dieses negativen Blicks auf die muslimische Herrschaft in Indien im 12.–14. Jahrhundert, sowie die Verwendung des Quṭb-Komplexes als Referenzmöglichkeit für diese politisch motivierten Geschichtsnarrative Redlinger 2012.

5 Zur Problematik der schriftlichen Quellen insbesondere der Historiographien aus dem 12.–18. Jahrhundert in Indien als Möglichkeit der Rekonstruktion ‚realer' historischer Prozesse siehe Conermann 2002, 20–22.

6 Ein Teil der Inschriften im Quṭb-Komplex wurde unter der Kolonialregierung von dem Archaeological Survey of India aufgenommen, siehe hierzu besonders Husain 1936, 96–119. Auf eine genaue Angabe der Lage der jeweiligen Inschriften wurde bei der Bearbeitung weitgehend verzichtet. Es ging den Bearbeitern der Inschriften vielmehr um eine Auflistung der Inhalte für weiterführende philologische und historische Studien. Die Übersetzungen der Inschriften sind oft ungenau und fehlerhaft. Die genaue Lokalisierung der Inschriften und eine vollständig neue Übersetzung dieser bildet einen Teil meiner Dissertation. Siehe Redlinger 2012. Die Gesamtzahl der Bauinschriften im Quṭb Komplex liegt weit über 200. Sie umfasst neben kurzen religiösen Formulae vor allem längere Koranpassagen, *hadīṯe*, Eulogien und Bauangaben. Die Sprachen der Inschriften sind Persisch, Arabisch und Mischformen aus beiden.

7 Der Ansatz, materielle Kultur als Teil eines Kommunikationssystems zu verstehen, wurde für den indo-islamischen Kontext im Besonderen von Flood 2007 und 2009 verfolgt.

8 Besonders im sogenannten indo-islamischen Kontext fällt es schwer, die Bezeichnung ‚islamisch' für eine gesellschaftliche, politische und religiöse Kategorie zu verwenden. Im Folgenden wird daher weitgehend der Begriff ‚islamisiert' an Stelle von ‚islamisch' verwendet um auszudrücken, dass die behandelten Gesellschaften, Prozesse, Objekte und Kulturtechniken zwar auch, jedoch nicht ausschließlich durch diesen Glauben geprägt wurden. Eine ähnliche Problematik ergibt sich auch im mamlukischen Ägypten bis zum Ende des 14. Jahrhunderts mit seinem großen koptischen Bevölkerungsanteil. Siehe zur Islamisierung der koptischen Bevölkerung O'Sullivan 2006.

das prägnanteste künstlerische Ausdrucksmittel einer durch ‚den Islam‘[9] geprägten Gesellschaft verstanden.[10] Trotz dieser den Bauinschriften zugesprochenen Bedeutung wird der spezifische Charakter der arabischen Schrift und Sprache sowie der durch sie beeinflussten Sprachen und Schriften, wie Persisch, Urdu als visuelles und textliches Medium der Kommunikation innerhalb eines architektonischen Raumes nur in wenigen Fällen erkannt und für eine Untersuchung berücksichtigt.[11] In vielen Fällen beschränkt sich die Auseinandersetzung mit Inschriften auf die Zuordnung ihrer kalligraphischen Form[12] und die Extraktion von benötigten inhaltlichen Informationen zur Kontextualisierung des Baus oder historischer Ereignisse. Dieses auf die Textinhalte begrenzte Verfahren bei der Untersuchung von Bauinschriften findet auch bei den arabischen und persischen Bauinschriften des Delhi-Sultanats Anwendung; in diesem Fall dienen die Inschriften mehrheitlich dazu, ein weitgehend negativ konnotiertes Geschichtsbild zu stützen. In den Arbeiten zu Inschriften am Quṭb-Komplex werden höchst selektiv Textausschnitte, wie prominente Suren oder Teile von Herrscherinschriften, aus dem Gesamtzusammenhang der Inschriftensysteme des Quṭb-Komplexes gelöst und diese Textausschnitte als Belege zu Interpretationen von historischen Ereignissen einschließlich von Herrschaftsstrukturen herangezogen.[13]

Diese selektiv ausgerichtete Verwendung von Bauinschriften als Beleg für historische Ereignisse spiegelt ein Text- und Schriftverständnis wider, das im Umgang mit nichtsemitischen Schriftsystemen geschult wurde.[14] Einen positiven Impuls für die kritische Revision der zum Teil im 19. Jahrhundert entwickelten methodischen Herangehensweisen an Texte erhielt die kunstgeschichtliche, historische und philologische Forschung zu außereuropäischen Kulturen in jüngster Zeit in Deutschland durch die

9 Zur Problematik des Begriffs ‚Islam‘ als kulturelles, soziales und künstlerisches Determinierungsmuster siehe Grabar 2006.

10 Siehe hierzu Welch 1977, der anhand eines Vergleichs zur Schriftkultur des Christen- und Judentums die Frage diskutiert, welche Funktion Schrift ‚im Islam‘ besitzt. Siehe zur Funktion und Bedeutung der Bauinschriften unter den Mamluken in Ägypten Juvin 2013 und im abbasidischen Kontext Tabbaa 2001, 25.

11 Ein gutes Gegenbeispiel liefert Harithy 2010 in einem Beitrag über die Funktion der Inschriften im mamlukischen Kairo.

12 Besonders offensichtlich wird das eurozentrische Verständnis von Text und Schrift in dem Standardwerk zur Islamischen Kalligraphie von Blair durch ihre Ableitung des Begriffs Kalligraphie von nichtsemitischen Schriftsystemen (Blair 2006, xxv, 3–7). Siehe hierzu auch das zweite Kapitel „The Intermediary of Writing“ in Grabar 1992, 47–117.

13 Siehe zu den Inschriften des Quṭb-Komplexes vor allem die Arbeiten von Welch 1985, Welch/Kushani/Bain 2002. Ein weiteres Beispiel für diese Form selektiver Auswahl in Flood 2009, 227–259.

14 Teile von inhaltlichen Aussagen der Bauinschriften aus der frühen Sulṭānatszeit in Indien im 12.–14. Jahrhundert werden häufig als zusätzlicher Beleg für ‚historische Fakten’ herangezogen, die zumeist aus einer unkritischen Auseinandersetzung mit den nicht unproblematischen schriftlichen Quellen, wie Historiographien, generiert wurden. Siehe hierzu Redlinger 2012 und Fußnote 5.

zunehmende methodische Einflussnahme der Kulturwissenschaften.[15] Eine Diskussion dieser kulturwissenschaftlichen Überlegungen in Disziplinen wie den Sprachwissenschaften steht jedoch, zumindest soweit es den Umgang mit Bauinschriften aus islamisierten Kulturen betrifft, noch weitgehend aus.[16]

Für die Untersuchung der Bauinschrift am Quṭb-Komplex erwies es sich ertragreich, einige kulturwissenschaftliche methodische Überlegungen in die Analyse miteinzubeziehen. Ein wichtiger Punkt war dabei das Überdenken des Text- und Schriftverständnisses sowie der herkömmlichen Vorstellungen von der ‚Funktionsweise' der Bauinschriften. Hiermit verbunden war die Frage, inwieweit sich der Text der Inschriften überhaupt übersetzen und in Folge als historische Quelle interpretieren lässt, wenn er nicht nur als ‚Steinbruch' für die Rekonstruktion historischer Ereignisse dienen soll.[17] Einen sehr ertragreichen Ansatz liefert hier die Untersuchung von Krämer über die ‚Schriftbildlichkeit' geschriebener Texte, in der die Autorin Schrift über ihre zweidimensionale Verwendung im Raum hinaus um weitere Dimensionen der Rezeption erweitert.[18] Einen weiteren wichtigen Schritt hin zum erweiterten Verständnis von Bauinschriften liefert Hilgert mit seinem Ansatz der ‚Text-Anthropologie', nach der Schriftquellen als „Netz sozialer (Rezeptions-)Praktiken, in das das Geschriebene als artefaktisches ‚Objekt' und ‚Repräsentation' [...] epistemischen Handelns eingebunden ist" verstanden werden müssen.[19] Nach Hilgert muss der „kulturwissenschaftliche Interpret [...] sich also um eine ‚Kartierung' der rezeptionspraktischen ‚Text-Akteur-Relationen', die als eine Form von ‚Subjekt-Objekt-Netzwerken' in den ‚Natur/Kultur-Geweben' des Sozialen verortet sind" bemühen.[20] Diese erweiterte Untersuchung der „Materialität und Präsenz des Geschriebenen"[21] innerhalb eines architektonischen Raumes erweitert den Blick auf die Inschriften um die Analyse der Rezeptionspraktiken und die mit ihnen verbundenen Kognitionsprozesse. Eine solche Herangehensweise setzt jedoch voraus, dass Architektur selber

---

15 Einen guten Überblick über mögliche Perspektiven in der kunsthistorischen Forschung liefert zum Beispiel der Ausstellungsband Lermer/Schalem 2010 und die 6. Ausgabe der Zeitschrift *Journal of Art Historiography* von 2012.

16 Angesichts des euphorisch gefeierten kulturwissenschaftlichen und methodischen ‚awakening' in den ‚kleinen Disziplinen' in Deutschland wird jedoch gerne vergessen, dass die systematische und umfassende Erschließung und Deutung eines (vormodernen) Artefakts erst auf der Grundlage einer fundierten, kulturspezifischen, philologischen und kunsthistorischen Ausbildung möglich ist. Für weitere Überlegungen über Möglichkeiten der Einbeziehung der kulturwissenschaftlichen Ansätze im Bereich einer außereuropäischen Kunstgeschichte siehe Redlinger 2012a.

17 Zu den Problemen der Verwendung von historischen Texten als ‚Schlüssel' zur Rekonstruktion vergangener Lebenswirklichkeit siehe Hilgert 2010, 1f.

18 Krämer 2003, 159.

19 Hilgert 2010, 92f.

20 Hilgert 2010, 93.

21 Hilgert 2010, 98–104.

als ‚Text' verstanden wird und die ‚Intertextualität' – also die Summe der in ihr in Erscheinung tretenden Ausdrucksformen des ‚Textes' – umfassend untersucht wird.[22]

Für die Bauinschriften am Quṭb-Komplex bedeutete dies konkret, die Analyse der Bauinschriften nicht auf deren rein lesbare Aussage zu beschränken, sondern darüber hinaus die Positionierung der Inschriften im architektonischen Raum, die Verwendung der unterschiedlichen Textgattungen, die Wahl der Sprache, die kalligraphische Gestaltung als Teil eines ästhetischen Ausdrucks sowie das Verhältnis der Schrift zu anderen Dekorelementen miteinander in Bezug zu setzen. So ist für die Analyse der Inschriften am Quṭb-Komplex die Beobachtung wichtig, dass eine Vielzahl der Inschriften für einen Besucher der Moschee im 12.–14. Jahrhundert auf Grund ihrer Lage oder Form nur schwer oder gar nicht lesbar waren. Folgt man Cruikshank Dodds und Khairallahs Konzept eines „Image of the Word"[23], hilft hier der Hinweis, dass Inschriften in islamisierten Regionen innerhalb eines völlig anderen Konzepts von Ikonographie existieren. Durch die bloße Präsenz des Arabischen manifestiert sich in ihnen das Sinnbild des Wortes Gottes. Bauinschriften sind somit für muslimische Gläubige, die auf Grund ihrer religiösen Erziehung Zugang zu diesem exklusiven Kommunikationssystem haben, ein System von Verweisen auf religiöse Narrative. Besonders die religiösen Inhalte, die in den Inschriften einen großen Raum einnehmen, beziehen sich – maßgeblich auf orale Traditionen gestützt – auf eine komplexe Erfahrungs- und Gedankenwelt.[24] Die Inschriften als künstlerische und dauerhafte Darstellungsform greifen somit auf eine Ästhetik des Erinnerns, der sozial determinierten Erfahrungen, der Assoziationen und auf individuelle Phantasievorstellungen zurück. Vergleichbar ist dieses Erfahren von Text mit den Beobachtungen Beltings im christlichen Kulturbereich, für den er zeigt, dass das Lesen von Text oder das Betrachten von Bildern mit einer eigenständigen Visualisierung der Themenbereiche im Kopf des Rezipienten verbunden ist.[25] Im Folgenden werden an einigen ausgewählten Beispielen aus dem Quṭb-Komplex verschiedene Formen und Konzepte dieser Translationsprozesse diskutiert.

Bereits seit dem 7./8. Jahrhundert existierten kleine muslimische Gemeinden und Gemeinschaften von Händlern an den Küsten und im Innern des indischen Subkontinents.[26] Bis zur Invasion Indiens durch muslimische Heere im 13. Jahrhundert etablierte sich dort jedoch dauerhaft kein größeres Herrschaftssystem mit einer islamisierten Elite. Nordindien war lediglich Ziel saisonal begrenzter Beutezüge von muslimischen Herrschern aus den westlich vom Subkontinent gelegenen Grenzregionen.

---

22 Siehe zur Idee, Architektur als Text zu verstehen, Gomolla 2002.
23 Siehe hierzu Cruikshank Dodd 1969 und Cruikshank Dodd/Khairallah 1981.
24 Siehe zur Ver- und Übermittlung von Wissen in islamisierten Gesellschaften der Vormoderne am Beispiel des mamlukischen Kairo Berkey 1992.
25 Siehe hierzu Belting 2006 und 2012.
26 Siehe zu den muslimischen Gemeinden vor und während der Eroberung des Subkontinents durch ġūridische Heere Patel 2004, 2004 a und 2004b; Shokoohy 1988, 1993 und 2003.

In den muslimischen Quellen jener Zeit werden diese Raubzüge als *ġazwa*, religiös legitimierte Angriffskriege, verklärt.[27]

Im Zuge der Eroberung des indischen Subkontinentes durch die Ġūriden kam es zur Etablierung von Herrschaftssystemen, in denen in großen Teilen Nordindiens eine islamisierte Elite als Minorität über eine mehrheitlich nichtmuslimische Bevölkerung herrschte.[28] Dass diese Einrichtung eines durch den Islam legitimierten Herrschaftssystems keinen plötzlichen Bruch in der indischen Geschichte darstellte, sondern dass die muslimischen Eliten sich bereits vor der Eroberung Nordindiens bei ihrer Herrschaftslegitimierung lokaler – auch nichtmuslimischer – Strategien bedienten, wurde in jüngster Zeit durch die Arbeiten von Flood gezeigt.[29]

Die neue Herrschaftselite Nordindiens sah sich mit einer Bevölkerung konfrontiert, die besonders in den ersten dreißig Jahren nach der Eroberung (1190–1220) in ihrer ethnischen, religiösen und sozialen Zusammensetzung sehr heterogen war. Angehörige der verschiedenen, teilweise erst spät islamisierten Stämme und Volksgruppen aus Zentralasien, dem östlichen Iran, dem heutigen Afghanistan und Pakistan bildeten neben lokalen nichtmuslimischen Fürsten nach der Eroberung des Subkontinents in den wichtigsten Herrschaftszentren wie Delhi die politischen Eliten.[30] Neben dieser in sich heterogenen Führungsschicht standen bis ins letzte Drittel des 13. Jahrhunderts viele Militärsklaven ohne Stammesbindungen, die ausschließlich ihrem Herrn treu ergeben waren. Zu ihnen gehörten auch Quṭb al-Dīn Aybak, einer der ersten wichtigen Herrscher Nordindiens, ein ehemaliger ġūridischer Militärsklave (r. 1206–1210), und dessen eigener Militärsklave,[31] Schwiegersohn und Nachfolger Šams al-Dīn Iltutmiš (r. 1211–1236).

Unter Iltutmiš als *sulṭān* wurde Nordindien nach einem langen Ringen unter einer zentralen Herrschaft vereint. Er machte sich de facto von den Ġūriden unabhängig und ließ sich 1229 durch den Kalifen in Bagdad als *sulṭān* legitimieren.[32] Nach dem Tod von Iltutmiš 1236 folgten ihm eine Reihe seiner Söhne und eine Tochter auf dem Thron. Die mit diesen Herrscherwechseln einhergehende Auflösung des indischen Reiches ereignete sich zeitgleich mit der Zerschlagung des abbasidischen Reiches und dem damit verbundenen Verlust der zentralen Autorität des Kalifats. Nicht zuletzt in Folge der Bedrohung durch die Mongolen strömte eine Vielzahl von Flüchtlingen aus

27 Siehe hierzu Flood 2001.
28 Siehe hierzu Wink 1997; Kumar 2010.
29 Flood 2009 zeigt an Hand des ausgedehnten physischen und geistigen Austauschs von unterschiedlichen Elementen der Objektkultur, wie diplomatischen Geschenken, Mode und Architektur, die Vielschichtigkeit der wechselhaften Einflüsse und Beziehungen im 8.–13. Jahrhundert in Regionen, die durch den Indischen Ozean miteinander verbunden waren.
30 Siehe hierzu Jackson 1999.
31 Zum Konzept der Militärsklaven am Hof in Delhi siehe Jackson 1990.
32 Hillenbrand 1988.

den persischsprachigen Gebieten an den Hof in Delhi, wodurch auch die Hofetikette maßgeblich verändert wurde.[33]

1292 übernahm die Ḫilǧī-Dynastie die Herrschaft am Hof in Delhi. Besonders unter ʿAlāʾ al-Dīn Ḫilǧī (r. 1296–1316) wurde Nordindien wieder unter einer zentralen Herrschaft vereint.[34] Zudem konnte dieser Herrscher die Bedrohung durch die Mongolen endgültig abwehren. Unter seiner Regierung setzte sich die Persianisierung des Hofes durch den kontinuierlichen Zustrom von Gelehrten, Administratoren und Höflingen fort.

Eine Herausforderung für die neue politische Elite im 12.–14. Jahrhundert in Nordindien bestand auf Grund der wechselnden politischen sowie sozialen Herausforderungen und Prozesse maßgeblich darin, Wege zur Überbrückung der religiösen und ethnischen Heterogenität zu finden sowie eine allgemein verständliche ‚Sprache' der verbalen und nonverbalen Kommunikation zu schaffen. Notwendig war dies auch, um Strategien zur Legitimierung ihres herrschaftlichen Selbstverständnisses zu entwickeln. Dies schloss den Rückgriff auf unterschiedliche identitätsstiftende Vergangenheiten mit ein. Hierbei mussten verschiedene Geschichtsnarrative in einer kohärenten Form zu einer gemeinsamen Erzähl- und Darstellungsform verknüpft werden. Eine Herausforderung war zudem auch die Reaktion auf überregionale Ereignisse; hierzu zählen die Veränderung des Verhältnisses zu den Ġūriden und der Wegfall des abbasidischen Kalifats als übergeordneter, legitimierender Institution ebenso wie die Bedrohung durch die Mongolen und durch regionale muslimische und nichtmuslimische Fürsten. Die Herrschaftsarchitektur kann diesbezüglich auch als Spiegelbild für diese diplomatischen Prozesse dienen.

Unter Quṭb al-Dīn Aybak wurden um 1190 die erste Moschee auf den Resten einer Tempelanlage eines wichtigen Regionalfürsten und das erste Stockwerk eines Turmes, des sogenannten Quṭb Minār, errichtet.[35] Ebenfalls während seiner Herrschaft wurde wenige Jahre später der Hauptgebetshalle eine Fassade vorgeblendet. Unter seinem Militärsklaven und Nachfolger Iltutmiš wurde die Moschee um 1230–1240 nach Norden, Süden und Osten erweitert sowie das Quṭb Minār um drei Stockwerke ausgebaut. Im Westen der Erweiterung wurde der Moschee im selben Zeitraum ein Grabbau angegliedert. Unter ʿAlāʾ al-Dīn Ḫilǧī wurde die Moschee 1310 nochmals um einen Gebetsraum im Norden und Kolonnaden im Norden, Osten und Süden vergrößert. Von dieser letzten Erweiterung sind jedoch außer einem Eingangstor, dem sogenannten ʿAlāʾ-i Darwāza, nur noch Fundamente erhalten.[36] Der umfangreiche, hier thematisierte Inschriftenbestand befindet sich in den Eingangsbereichen der ersten Moschee, auf den Blendfassaden vor den Hauptgebetsräumen der ersten

33 Zur Persianisierung am Hof in Delhi siehe Kumar 2009.

34 Niazi 1990.

35 Siehe dazu Page 1926, Anm. 1, 6–26, Pl. I–XII.

36 Auf Grund der Baureste ist davon auszugehen, dass die zweite Erweiterung niemals vollständig fertiggestellt wurde. Siehe auch dazu Page 1926, 15–17.

Moschee und der Erweiterung des Iltutmiš, innen und außen am Grabbau, auf dem Quṭb Minār und auf dem ʿAlā-i Darwāza.

Die unter Aybak errichtete erste Freitagsmoschee Delhis im Quwwat al-Islām Komplex folgt dem Raumkonzept einer Hofmoschee als Versammlungsbereich für die Gemeinde und als Ort für den Gläubigen, an dem dieser seinen religiösen Pflichten nachkommen kann. Visuell gestaltete man hingegen die wichtigsten architektonischen Elemente unter Rückgriff auf die Techniken des indischen Tempelbaus und unter Wiederverwendung des Baumaterials von zerstörten Tempeln (Abb. 1), die jeweils mehr oder weniger den Vorstellungen und Bedürfnissen muslimischer Idealtypen angepasst wurden.[37] Die Kuppeln und Bögen basieren in der Herrschaftszeit Aybaks alle auf indischen Kragsteinkonstruktionen und entsprechen damit nur optisch, nicht aber technologisch ihren Vorbildern aus den westlich gelegenen islamisierten Kulturkreisen. Durch die Verwendung von Spolienmaterial aus nichtislamischen sakralen Gebäuden oder Spolienrepliken wurde eine optische Annäherung an die indische Tempelarchitektur erreicht. Die durch die Kürze der Säulen erzeugte geringe Raumhöhe im Hauptgebetsraum legt einen Vergleich zu der gedrungenen Raumwirkung im Sanktum eines Tempels nahe. Der Bezug zwischen der Raumwirkung des Hauptgebetsraumes und dem Sanktum eines Tempels lässt eine Übertragung von Vorstellungen in Bezug auf Raumhierarchien vermuten.

Eine Inschrift am Nordeingang, die besagt, dass die Moschee auf den Resten eines prestigeträchtigen religiösen nichtmuslimischen Gebäudes und mit dem Material von Tempeln aus der Umgebung errichtet wurde,[38] stellt ebenfalls eine Verknüpfung von Moschee und vorislamischen religiösen Bauten her. Die bewusste (Wieder-)Verwendung von figürlichen Abbildungen wie z. B. *kīrtimukha* (sogenannte Ruhmesgesichter mit apotropäischer Wirkung), Planetendarstellungen, Tänzerinnen oder göttlichen Wesen sowie Sinn tragender Bauelemente aus der Tempelarchitektur wie den Gesimsformen zeigt, dass die ästhetische Wirkung und ihre Ikonographie in der Moschee ebenfalls mit einer bestimmten Absicht verwendet wurden. Besonders deutlich wird dies an einer persischen Bauinschrift mit der Nennung des Bauherrn Quṭb al-Dīn Aybak, die zusammen mit einem *kīrtimukha* gefertigt wurde (Abb. 2). Hier wurde der ursprüngliche, visuell verankerte Sinngehalt des Bildmotivs zusammen mit der textlichen und visuellen Aussage der Inschrift und ihrer Form in eine vielschichtige multimediale Aussage transformiert.

Einige Jahre nach der Fertigstellung der Moschee 1198/99 wurde durch die Vorblendung einer vollständig neu gestalteten Fassade mit einer großen Zahl von Inschriften und einem komplexen Dekor vor den Hauptgebetsraum das Aussehen des Gebäudes stark verändert (Abb. 3). Die Auswahl der ausschließlich in arabischer

---

37 Page 1926, Anm. 14, 6–10, Cunningham/Beglar/Carlleyle 1874, Anm. 1 und Flood 2009, Anm. 4, 137–226.

38 Page 1926, Anm. 14, 6f.



Abb. 1: Delhi, Quṭb-Komplex, Nordkolonnade der ersten Moschee, um 1200



Abb. 2: Delhi, Quṭb-Komplex, Bauinschrift im Osteingang, um 1200



Abb. 3: Delhi, Quṭb-Komplex, Detail der Blendfassade der ersten Moschee, um 1200

Sprache verfassten Texte der Inschriften auf dieser Blendfassade offenbart ein komplexeres inhaltliches Programm. Die im kursiven Duktus ausgeführten Inschriften korrespondieren mit sehr plastischen, vegetabilen und geometrischen Dekorfeldern und Bändern. Die Inschriften und Dekorbänder sind jeweils paarweise um die drei Bogenöffnungen angeordnet. Bis auf drei Inschriften sind nur zusammenhängende Versabschnitte aus dem Koran vorhanden. Die Ausnahme sind zwei *ḥadīṯ*-Inschriften auf den beiden inneren Inschriftenbändern um die äußeren Bogenöffnungen; auf dem zentralen Bogen gibt zudem eine unscheinbare Bauinschrift Bauherrn und Baudatum an. Jede Inschrift – einschließlich der *ḥadīṯ*-Inschriften auf der Blendfassade – beginnt mit der koranischen Einleitungsformel, der *basmala*, auch wenn diese an dieser Stelle nicht Teil des kodifizierten Korantextes ist. Die Inschriften sind dadurch auch für einen des Arabischen Unkundigen als religiöse, wenn nicht sogar koranische Texte zu erkennen. Die *basmala* nimmt somit – neben der Funktion als visuelle Hilfe zur inhaltlichen Einordnung der Inschriften – in Verbindung mit den trennenden Rankenbändern auf dem Blendbogen eine ähnliche Funktion an wie Koranilluminationen.

Die Auswahl der Themen in den Inschriften zeigt eine vielschichtige inhaltliche Ausrichtung. Im Zentrum des mittleren Bogens wird durch die Sure 17:1 ein Bezug zu wichtigen religiösen Orten des Islams, der Kaʿba in Mekka und dem Felsendom in Jerusalem, hergestellt. Die beiden *ḥadīṯ*-Inschriften beschreiben die Bedeutung einer Moschee für den Herrscher und die Gemeinde. Alle drei Inschriften bilden einen optisch ordnenden und thematischen Rahmen für das weitere Programm des Bogens.

In ihm dominieren Themen wie die Beschreibung der Allmacht Gottes, seiner Schöpfung, der Offenbarung des Koran und der Zeichen, mit denen Gott sich den Gläubigen offenbart. Außerdem werden verschiedene Prophetenlegenden, wie die von Nūḥ (Noah) und Mūsā (Moses), sowie die Himmelsreise des Propheten angesprochen. Weitere Themen dieser Inschriften sind die religiösen Pflichten der Gläubigen, das Zusammenleben der Menschen und eschatologische Inhalte. Auf der Blendfassade werden also grundlegende Glaubenssätze des Islams behandelt. Erst durch horizontale und vertikale Bezüge ebenso wie durch die Hierarchisierung und Wiederholung der Inschrifteninhalte erschließt sich jedoch die über den reinen Textgehalt hinausgehende Komplexität des Programms. Beispielhaft sind aufeinander bezogene und ergänzende Textpassagen zu nennen, etwa die Beschreibungen der Höllenqualen auf dem rechten mittleren Bogen, die in den Beschreibungen der Freuden des Paradieses auf dem linken mittleren Bogen einen Gegenpart erhalten. Der innere und äußere Inschriftenbogen an einer Bogenöffnung ergänzen sich häufig gegenseitig in ihren Inhalten. Die Blendfassade wird durch eine Transformation der materiellen Präsenz des architektonischen Objektes in die Wahrnehmungs- und Erfahrungswelt des Rezipienten zu einem „Image of the Word“,[39] also zum Träger einer in den Inschriften manifestierten, religiösen Glaubenswelt. Diese Glaubenswelt wird dem Gläubigen vor seinem Eintreten in den Hauptgebetsraum, ähnlich wie durch das Bildprogramm an einer hinduistischen oder jinistischen Tempelfassade, sinnbildlich ‚vor Augen‘ geführt.

Ein weiteres Beispiel für die Verknüpfung von textlichen Aussagen mit der hierarchischen Anordnung von Inschriften im architektonischen Raum ist an Hand der Inschriften auf dem ersten Stockwerk des sogenannten Quṭb Minārs aus der Zeit Aybaks zu beobachten (Abb. 4).[40] Der Turm entstand um das Jahr 1200 und besitzt auf Grund seiner Größe, Form und technischen Realisierung eine immanente herrschaftspolitische Bedeutung. Diese findet ihren Wiederhall in den sechs Inschriftenbändern, die um das erste Stockwerk des Turms verlaufen. Auf dem untersten Inschriftenband des Turms wird der Name des Quṭb al-Dīn Aybak, des ġūridischen Statthalters auf dem indischen Subkontinent, genannt, darüber sein Herr Muʿizz al-Dunyā wa al-Dīn (r. 1203–1206) und noch weiter oben in einem dritten Band der Name seines älteren Bruders Ġiyāṯ al-Dīn (r. 1163–1203). Die oberste Ebene nimmt ein Inschriftenband ein, das die *asmāʾ al-ḥusnā* (Gottes Schöne Namen) in der *āyat al-kursī* (Thronvers) der zweiten Sure enthält. Eine zusätzliche religiöse Konnotation und somit weitere Legitimität stiftende Aussagen erhalten diese persischen und arabischen Eulogien zudem durch weitere Sureninschriften in diesem Bereich in eigenen Schriftbändern oder angehängt an die genannten Bauinschriften.

39 Siehe hierzu Cruikshank Dodd 1969; Cruikshank Dodd/Khairallah 1981.
40 Page 1926, Anm. 14, 30–33. Siehe auch Pinder Wilson 2001, 171–175.

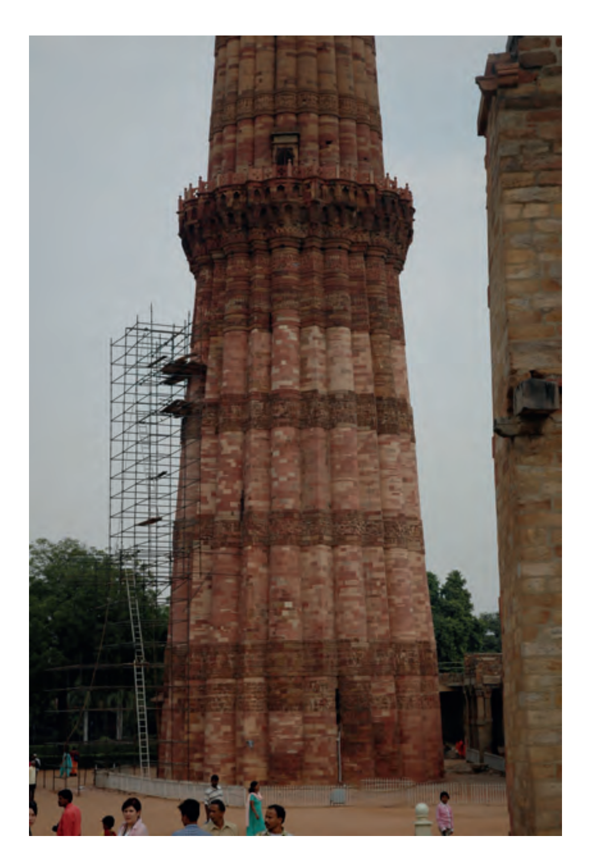


Abb. 4: Delhi, Quṭb-Komplex, Erstes Stockwerk des Quṭb Minār, um 1200

Unter der Herrschaftszeit des Iltutmiš knapp dreißig Jahre später ist eine Modifizierung der indischen Dekorelemente aus der ersten Bauphase und ihre Angleichung an einen als islamisch empfundenen Idealtypus zu beobachten. Bereits die Blendfassaden der ersten Moschee (Abb. 3) und noch deutlicher die der Erweiterung (Abb. 5) zeigen im Bereich der Flächengliederung und Dekorauswahl, wie Spitzbögen mit Bogenfeldern oder rechtwinklige Rahmen aus Inschriften und Rankensystemen, Parallelen zu Vorbildern in den islamisierten Kernländern (Abb. 6–7). In der Herrschaftszeit des Iltutmiš ist die visuelle Anknüpfung an die Bauten der Vorgänger zwar deutlich sichtbar, jedoch durchläuft der Dekor einen Prozess der Geometrisierung, Abstrahierung und Stilisierung. Diese Entwicklung setzt sich auch in der Architektur des ʿAlāʾ al-Dīn Ḫilǧī fort. In der Herrschaftszeit von Iltutmiš ist im Gegensatz zu der ersten Bauphase, in der fast ausschließlich auf lokale bautechnische Lösungen zurückgegriffen wird (Abb. 6), zudem ein Prozess des Experimentierens und Vermischens von regionalen und importierten Technologien zu beobachten.[41]

41 Siehe hierzu Redlinger 2008.



Abb. 5: Delhi, Quṭb-Komplex, Quṭb-Komplex, Detail der südlichen Blendfassade der ersten Erweiterung, um 1230

Der wichtigste Transformationsprozess im Rahmen der Gestaltung des ‚architektonischen Textes' von einem durch den Dekor bestimmten ‚Text' hin zu einem primär durch Inschriften dominierten Medium ist während Iltutmišs Herrschaft zu beobachten. In dieser Zeit werden arabische religiöse Inschriften zu einem bestimmenden Element der Flächengestaltung auf der Architektur, sogar weitaus mehr als geometrischer Dekor (Abb. 5–7). Erstaunlich ist, dass die zum ersten Mal auftauchenden, verschiedenen, zum Teil aufwendig gestalteten Inschriften in lapidaren und kursiven Duktus sich keinem bestimmten Themenbereich oder Texttypus zuordnen lassen. Dies zeigt, wie deutlich die arabische Schrift hier das symbolhafte Abbild des Wortes Gottes und seiner Präsenz ist. Dieser Gedanke wird gestützt durch die Beobachtung, dass alle Inschriften – außer denen aus der zweiten Bauphase des Quṭb Minār – kurze religiöse Formeln beinhalten, dem Koran oder den *hadīṯen* entnommen wurden. Eine Erklärung liegt in Iltutmišs Suche nach religiös begründeter politischer Legitimierung durch das noch existierende abbasidische Kalifat in Bagdad. Dieses Ziel erreichte er durch die offizielle Vergabe des *laqab* des *nāṣir amīr al-muʿminīn* durch den Kalifen in Bagdad. Dieser für die politische und religiöse Orientierung und Herrschaftslegitimierung wichtige Ehrentitel ist dementsprechend in den Bauinschriften aus der Zeit Iltutmišs in der Architektur in Delhi und Ajmer allgegenwärtig.[42]

42 Siehe zur Bedeutung dieses Titels für Iltutmiš Hillenbrand 1988, Anm. 10.

Die Bedeutungsverschiebung der Darstellung des Wortes Gottes hin zu einem Sinnbild des Glaubens zeigt sich auch darin, dass vormals durch figürliche Motive ausgedrückte Sinngehalte durch arabische Schrift ersetzt und so in eine neue visuelle Sprache übersetzt werden. Ein Beispiel sind die Zwischensteine der Säulen oder Blendsäulen (Abb. 5–7), bei denen die in der ersten Moschee – ebenso wie in der indischen Tempelarchitektur – an dieser Stelle häufig anzutreffenden *kīrtimukha* im Baudekor nach Aybak durch die *asmāʾ al-ḥusnā* in einem lapidaren Duktus ersetzt werden. Ein weiteres Beispiel sind Konsolensteine im Grabbau; sie haben die Form von Miniaturschreinen, jedoch ersetzen die *asmāʾ al-ḥusnā* in kursivem Duktus das im Kontext indischer Tempel zu erwartende Götterbild (Abb. 6).



Abb. 6: Delhi, Quṭb-Komplex, Detail einer Ecklösung und eines Konsolensteins im Grabbau, um 1230

Viele Inschriften, besonders im Grabbau des Iltutmiš, sind Teil der Verse, die vom Gläubigen in seinem täglichen religiösen Ritus benutzt werden. Das Inschriftenprogramm dient im Grabbau und zum großen Teil auf den Blendfassaden der Erweiterung der Moschee durch Iltutmiš, im Sinne eines *aide mémoire* als eine in Stein gemeißelte Unterweisung des Gläubigen über seine religiösen Pflichten (Abb.7).

Unter dem Einfluss der Emigranten aus den persischsprachigen Regionen der islamisierten Welt entwickelte sich unter ʿAlāʾ al-Dīn Ḫilǧī Anfang des 14. Jahrhunderts neben einem eigenständigen Bau- und Dekorkanon mit regionaler Prägung und neuen Konstruktionstechniken, wie echten Kuppeln und Trompen, auch eine neue Ausdrucksform in den Inschriften.

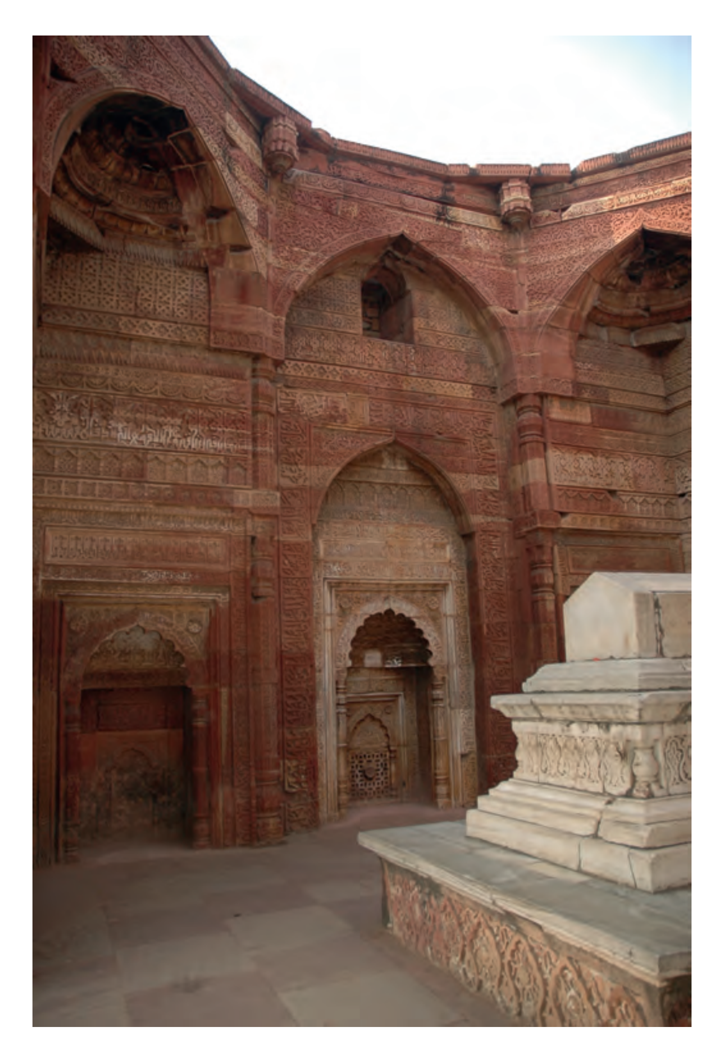


Abb. 7: Delhi, Quṭb-Komplex, *qibla*-Wand des Grabbaus, um 1230

Die Veränderung der Architektursprache als legitimierendes Ausdrucksmittel des Herrschers lässt sich an den Bauinschriften am ʿAlāʾ-i Darwāza aus dem Jahre 1314 nachzeichnen. Der Torbau muss, wie man aufgrund der exklusiven Baustoffe vermuten kann, eine wichtige Rolle im Hofzeremoniell gespielt haben (Abb. 8). Die Inhalte der Inschriften unterstützen diese Vermutung. Im Gegensatz zu den Bauten der Vorgänger spiegelt sich in den Inschriften aus der Herrschaftszeit ʿAlāʾ al-Dīn Ḫilǧīs das Selbstbild des Herrschers im Kontext eines pan-persischen, idealisierten Herrscherverständnisses wider. Die Schrift ist zu diesem Zeitpunkt deutlich formalistischer als unter Iltutmiš (Abb. 5–7) und besteht, mit Ausnahme der *asmāʾ al-ḥusnā* auf Miniatursäulen, ausschließlich aus Inschriften in kursiven Duktus (Abb. 8). Die Vielfalt des umgebenden Dekors wird drastisch reduziert. Roter Sandstein und weißer Marmor

werden als kontraststarke Baustoffe eingeführt. Im Zentrum der drei äußeren Eingangsbereiche verlaufen um die Türöffnungen Lobpreisungen des Herrschers in persischer Sprache.[43] Durch die Nennung verschiedener, mit einem perso-islamischen Geschichtsdenken verbundener Idealfiguren wird ʿAlāʾ al-Dīn Ḫilǧī gleichsam auf eine Ebene mit ihnen gestellt. Sowohl die Propheten als auch andere bedeutende Persönlichkeiten des Islams sind jeweils unterschiedlichen Himmelsrichtungen der Eingangsbereiche zugeordnet – so Sulaymān (Salomon) auf dem östlichen und südlichen, Darius (Dārā) und Iskandar (Alexander) auf dem östlichen und westlichen und Mūsā (Moses) auf dem südlichen Eingang. Die Nennung dieser Persönlichkeiten im Kontext eines kosmologischen und kosmographischen Konzepts und in Verbindung mit den formalen persischen Inschriften, die ʿAlāʾ al-Dīn Ḫilǧī als Bewahrer und Gestalter eines islamischen Reiches und Verteidiger des Glaubens porträtieren, belegt das Ausmaß des Einflusses, den die zeitgenössische persische Schriftkunst und Geisteswelt zu diesem Zeitpunkt am Hof in Delhi erlangt hatten. Besonders die Verbindungen zum komplexen Alexanderbild und zur Figur Sulaymān (Salomon) werden hier offenkundig.[44] Die wenigen Koran- und *ḥadīṯ*-Inschriften, die auf die eher unbedeutenden Seitenflächen beschränkt sind, dienen hier lediglich zur Verstärkung der Preisungen des Herrschers und geben ihnen einen unterstützenden legitimierenden Wert im Sinne des Islams.

Wie an Hand der Beispiele kurz skizziert wurde, stellt die Quwwat al-Islām Moschee als Schnittstelle des öffentlichen und privaten Raumes sowie Begegnungsort der muslimischen und nichtmuslimischen Bevölkerung ein wichtiges legitimierendes Ausdrucksmittel der Führungselite dar.[45] Ihren die Herrschaft legitimierenden Wert erhält diese Architektur durch die Möglichkeit, in ihr spezifische Herrschaftsprogramme ‚schreiben' zu können.

Einen ‚Haupttext' bilden hierbei die Bauinschriften. Weitere Referenzsysteme zu identitätsstiftenden, visuellen Narrativen sind die Gestaltung der Raumhierarchien, die Verwendung von ausdrucksstarken, regional verankerten oder transregionalen Idealtypen von Bau- und Dekortechniken. Am Quṭb-Komplex lässt sich nachzeichnen, dass die Bezugnahme auf unterschiedliche Architektur- und Dekorkonzepte einem fortwährenden Transformationsprozess unterworfen war. In der ersten Bauphase unter Quṭb al-Dīn Aybak ist eine starke Relation zu lokalen Bautraditionen zu beobachten (Abb. 1–4). Dieser schließt die Einbeziehung lokaler, nichtmuslimischer Bautraditionen und Raumwirkungen wie auch den Bau auf einem prestigeträchtigen vorislamischen Bau ein. Unter Iltutmiš hingegen wurde mittels der Abstraktion und Geometrisierung lokaler Bautechniken und ästhetischer Modelle, wie auch der

43 Page 1926, Anm. 14, 34–39.

44 Zur Bedeutung des Alexanderbildes im persischsprachigen Bereich im 12.–14. Jahrhundert siehe den Konferenzband Bridges 1996.

45 Siehe zur Bedeutung der Moschee als Instrument der Herrscherlegitimation Hillenbrand 1994, 61–63.

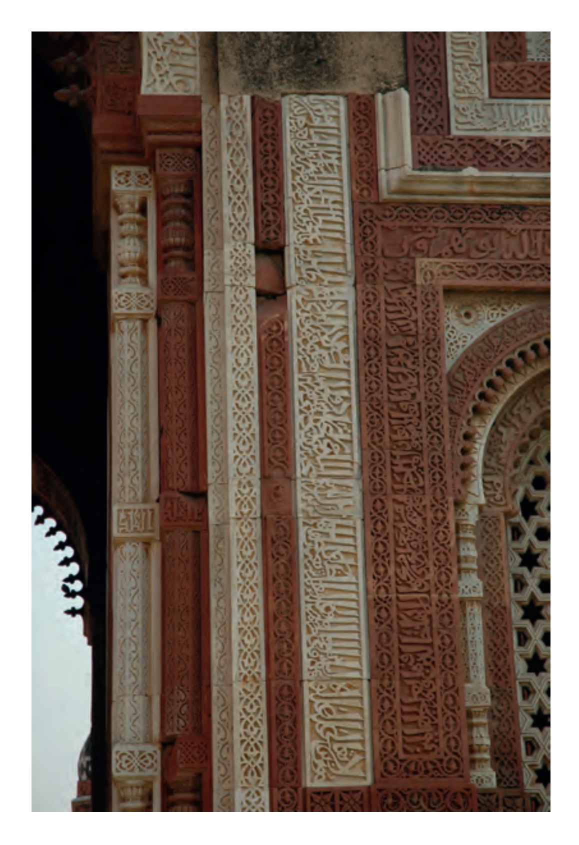


Abb. 8: Delhi, Quṭb-Komplex, westliche Außenseite des ʿAlāʾ-i Darwāzas, um 1311

Integration von Bauelementen aus den ‚islamischen Kernländern', die Architektur in eine idealtypische islamische Form umgedeutet (Abb. 5–7). Unter ʿAlāʾ al-Dīn Ḫilǧī gipfelte dieser architektonische Entwicklungsprozess in einen vielschichtigen indo-islamischen Baukanon, der an die visuellen Erfahrungen verschiedener religiöser und sozialer Gruppe anschließen sollte (Abb. 8).

Die Bauinschriften an diesem prestigeträchtigen öffentlichen Bau übernehmen für alle drei Herrscher, als wichtiger Faktor der öffentlichen Darstellung der Sakralität von Herrschaft, maßgeblich die Funktion als Projektionsfläche für ein jeweils spezifisches politisches Programm, das mit entsprechend angepassten, identitätsstiftenden Geschichtsnarrativen verknüpft ist. Dieses Geschichtsbild ist in allen Fällen fest mit religiösen Glaubenswelten verbunden. Als das exklusivste Medium der muslimischen Glaubensgemeinschaft richten sich die Inschriften an Rezipienten, die selber den Schlüssel zum ‚Lesen' und somit auch den Zugang zu den damit verbundenen Narrativen haben. Wie in der heutigen Zeit zu beobachten, erfolgte die Vermittlung sicher auch über Personen, wie *imāme*, *šayḫs* oder *mullās*, die durch ihre höhere religiöse Ausbildung, die Texte ‚übersetzen' und erläutern konnten. Die lesbaren Teile der Inschrift an der Architektur bilden somit keine rein auf den Textgehalt beschränkte

Information, sondern dienen als Referenzsystem zu religiösen Narrativen und spezifischen idealtypischen Geschichtsbildern. So zeigt sich besonders auf der ersten Blendfassade und auf dem ʿAlāʾ-i Darwāza, dass diese Geschichtsbilder, Wertvorstellungen und Erfahrungswerte des Islam durch Koransuren und *ḥadīṯ*-Inschriften transportiert werden. Durch die Erwähnung von Helden des Islams, Propheten, wichtigen Schlachten aus der Frühzeit des Islams oder eschatologischen Themen wird zusätzlich auf kodifizierte und volkstümliche Erzählungen Bezug genommen. Besonders durch die hierarchisch angeordneten Inschriften am Quṭb Minār (Abb. 4) und am ʿAlāʾ-i Darwāza (Abb. 8) gliedern sich die Herrscher in eine spezifische, dem kollektiven Geschichtsdenken folgende Narration von einer ‚Ordnung der Welt' ein. Das Beispiel am unteren Stockwerk des Turms aus der Zeit Aybaks spiegelt zudem wider, wie durch diese Narrative die Darstellung von realpolitischen Hierarchien einschließlich der Bekundungen politischer Verbindungen und Abhängigkeiten, ebenso wie auch die religiöse Legitimation abgebildet werden. Am ʿAlāʾ-i Darwāza zeigt sich im Vergleich zu den Inschriften der Vorgängerbauten, dass sich die Bezugnahme zu Erzähltraditionen der sich wandelnden kollektiven Geschichtserfahrung anpasst.

Eine wichtige Veränderung der Übermittlung von in der Architektur verankerten Narrativen ist auch bei der Transformation vom Bild zu einem ‚Text-Bild' ab der zweiten Bauphase zu erkennen. Wie an den Zwischensteinen der Säulen (Abb. 5, 7–8), und an den Konsolensteinen im Innern des Grabbaus besonders deutlich wird (Abb. 6), werden die lokalen nichtmuslimischen Bildtraditionen direkt durch das Wort Gottes in arabischer Schrift übersetzt.

Die Beispiele zeigen, dass dem Rezipienten durch ein komplexes Verweissystem anhand der Inschriften und ihrer visuellen und gegebenenfalls akustischen Präsentation mittels der Rezitation oder Erläuterung der Inhalte durch einen Kundigen vor Ort umfangreiche Narrative nahegebracht werden. Vergleichbar sind diese durch die Inschriften vermittelten ‚Bilder im Kopf' mit dem Bilddekor in Tempeln, der den Gläubigen ihre Glaubenswelt vor Augen führt, eine Orientierung in dieser vermittelt und den religiösen Ritus kontextualisiert. Inschriften bilden in der Quwwat al-Islām Moschee somit ein mnemotechnisches System, das die lokale Bildtradition durch eine neue visualisierte Form der Geschichtserzählung, quasi in Form einer ‚Schriftbildlichkeit', ersetzt.

Wie am Beispiel des Quṭb-Komplexes gezeigt werden kann, dienen die Bauinschriften in der Herrschaftsarchitektur dazu, die Deutungshoheit über identitätsstiftende kohärente Geschichtsnarrative zu erlangen. Dies schließt die Transformation von dekorativen Formen als Teil eines komplexen visuellen Referenzsystems für historische Erinnerungen und ästhetische Erfahrung mit ein. Identitätsstiftende und legitimierende Geschichte wird somit von den unterschiedlichen Herrschern, angepasst an ihre jeweiligen Herrschaftsprogramme, ähnlich einem dreidimensionalen Film als visualisierter und sinnlich wahrnehmbarer ‚historischer Raum' in die Architektur projiziert.

Literaturverzeichnis

Belting, Hans (2006), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.
Belting, Hans (2012), *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München.
Berkey, Jonathan (1992), *The Transmission of Knowledge in Medieval Cairo*, Princeton.
Blair, Sheila S. (2006), *Islamic Calligraphy*, Edinburgh.
Bridges, Margaret (Hg.) (1996), *The Problematics of Power. Eastern and Western Representations of Alexander the Great*, Bern.
Cole, Henry H. (1872), *The Architecture of Ancient Delhi, specially the Buildings around the Qutb Minar*, London.
Conermann, Stephan (2002), *Indo-persische Geschichtsschreibung während der Mogulzeit (932–1118/1516–1707)* (Historiographie als Sinnstiftung 5), Wiesbaden.
Cruikshank Dodd, Erica (1969), „The Image of the Word. Notes on the Religious Iconography of Islam“, in: *Berythus* 18, 35–62.
Cruikshank Dodd, Erica/Khairallah, Shereen (1981), *The Image of the Word. A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture*, Beirut.
Cunningham, Alexander/Beglar, J. D./Carlleyle, A. C. L. (1874), *Archaeological Survey of India: Reports for the Year 1871/72*, Calcutta.
Eaton, Richard M. (2000), „Temple Desecration and Indo-Muslim States“, in: David Gilmartin u. Bruce B. Lawrence (Hgg.), *Beyond Turk and Hindu. Rethinking Religious Identities in Islamicate South Asia*, Gainesville, 246–281.
Flood, Finbarr B. (2001), „Ghūrid Architecture in the Indus Valley. The Tomb of Shaykh Sādan Shahīd“, in: *Ars Orientalis* 31, 129–166.
Flood, Finbarr B. (2003), „Pillars, Palimpsests, and Princely Practices. Translating the Past in Sultanate Delhi“, in: *Research Anthropology and Aesthetics* 43, 95–116.
Flood, Finbarr B. (2007), „Lost in Translation. Architecture, Taxonomy, and the Eastern ‚Turks‘“, in: *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture* 24, 79–115.
Flood, Finbarr B. (2008), „The Origins of the Qutb Mosque and Qutb Minar. A Nineteenth-Century Controversy, Debate between Alexander Cunningham and J. D. Beglar“, in: Finbarr B. Flood (Hg.), *Piety and Politics in the Early Indian Mosque*, New Delhi, 97–119.
Flood, Finbarr B. (2009), *Objects of Translation. Material Culture and Medieval „Hindu-Muslim“ Encounter*, Princeton (NJ)/Oxford.
Gomolla, Stephanie (2002), „Lesbare Architektur und architektonischer Text. Metaphern und deren Überwindung bei Michel Butor“, http://www.metaphorik.de/02/gomolla.htm (Stand 23.04.2013).
Grabar, Oleg (1992), *The mediation of ornament. The A.W. Mellon lectures in the fine arts 1989*, Princeton (NJ).
Grabar, Oleg (2006), „What Makes Islamic Art Islamic?“, in: Oleg Grabar (Hg.), *Islamic Art and Beyond* (Constructing the Study of Islamic Art 3), Hampshire, 245–252.
al-Harithy, Howayda (2010), „Inscriptions and the Making of Public Space in Mamluk Cairo“, in: Huda Smitshuijzen AbiFarès (Hg.), *Typographic matchmaking in the city: propositions for a pluralistic public space*, Amsterdam, 18–29.
Hilgert, Markus (2010), „‚Text-Anthropologie‘: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie“, in: Markus Hilgert (Hg.), *Altorientalistik im 21. Jahrhundert. Selbstverständnis, Herausforderungen, Ziele* (Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 142), 87–126.
Hillenbrand, Robert (1988), „Political Symbolism in Early Indo-Islamic Mosque Architecture. The Case of Ajmīr“, in: *Iran* 26, 105–117.
Hillenbrand, Robert (1994), *Islamic Architecture. Form, Function, and Meaning*, Edinburgh.

Husain, Maulvi Muhammad Ashraf (1936), *Records of All the Quranic and Non-Historical Epigraphs on the Protected Monuments in the Delhi Province* (Memoirs of the Archaeological Survey of India 47), Calcutta.

Jackson, Peter (1990), „The ‚Mamlūk' Institution in Early Muslim India", in: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 2, 340–358.

Jackson, Peter (1999), *The Delhi Sultanate. A Political and Military History*, Cambridge/New York.

Juvin, Carine (2013), „Mamluk Inscriptions", in: Stephan Conermann (Hg.), *Ubi Sumus? Quo Vademus? Mamluk Studies, State of the Art* (Mamluk Studies 3), Göttingen, 211–229.

Krämer, Sybille (2003), „>Schriftbildlichkeit< oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift", in: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hgg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München, 157–176.

Kumar, Sunil (2008), „Quṭb and Modern Memory", in: Finbarr B. Flood (Hg.), *Piety and Politics in the Early Indian Mosque*, New Delhi, 150–178.

Kumar, Sunil (2009), „The Ignored Elites. Turks, Mongols and a Persian Secretarial Class in the Early Delhi Sultanate", in: *Modern Asian Studies* 43/1, 45–77.

Kumar, Sunil (2010), *The Emergence of the Delhi Sultanate, 1192–1286*, Ranikhet/Bangalore.

Lermer, Andrea/Shalem, Avinoam (Hgg.) (2010), *After One Hundred Years. The 1910 Exhibition „Meisterwerke muhammedanischer Kunst" Reconsidered* (Islamic History and Civilization 82), Leiden /Boston.

Mujeeb, Mohammad (2008), „The Qutub Complex as a Social Document", in: Finbarr B. Flood (Hg.), *Piety and Politics in the Early Indian Mosque*, New Delhi, 120–129.

Niazi, Ghulam Sarwar Khan (1990), *The Live and Works of Sultan Alaudin Khalji*, Lahore.

Page, James A. (1926), *An Historical Memoir on the Qutb, Delhi* (Memoirs of the Archaeological Survey of India 22), Calcutta.

O'Sullivan, Shaun (2006), „Coptic Conversion and the Islamization of Egypt", in: *Mamluk Studies Review* 10 (2), 65–79.

Patel, Alka (2004), „Toward Alternative Receptions of Ghurid Architecture in North India (Late Twelfth–Early Thirteenth Century CE)", in: *Archives of Asian Art* 54, 35–36.

Patel, Alka (2004a), *Building Communities in Gujarāt. Architecture and Society during the Twelfth through Fourteenth Centuries* (Brill's Indological Library 22), Leiden/Boston (MA).

Patel, Alka (2004b), „Communities and Commodities. Western India and the Indian Ocean, Eleventh-Fifteenth Centuries", in: *Ars Orientalis* 34, 7–18.

Patel, Alka (2009), „Recasting the Architectural Landscape. The Late 12th–Early 13th Century Ghurid Annexations of Northern India", in: Gerd J. R. Mevissen u. Arundhati Banerji (Hgg.), *Prajñâdhara. Essays on Asian Art, History, Epigraphy and Culture in Honour of Gouriswar Bhattacharya*, New Delhi, 122–136.

Pinder Wilson, Ralph (2001), „Ghaznavid and Ghūrid Minarets", in: *Iran* 39, 155–186.

Redlinger, Daniel (2008), „Die frühe Islamische Architektur Indiens als Medium eines programmatisch formulierten Herrschaftsanspruchs. Die Quwwat al-Islām Moschee in Delhi", in: *Berichte über die Tagung in Bamberg vom 1. bis 2. Juli 2005 und in Bonn vom 7. bis 8. Juli 2006* (Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie 1), Wiesbaden, 145–160.

Redlinger, Daniel (2012), *Architektur, Dekor und Inschriftensysteme am Quṭb Komplex in Delhi. Architektur als Kulisse und Quelle für historische Konstrukte* (unpubl. Diss. Islamwissenschaft, Universität Bonn).

Redlinger, Daniel (2012a), „Kulturwissenschaften. Die Antworten der Orientalischen Kunstgeschichte", in: Stephan Conermann (Hg.), *Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den „Kleinen Fächern"*, Bielefeld, 199–232.

Sanderson, G. (1916), *Archaeological Works at the Qutb 1912–1913* (Archaeological Survey of India Annual Reports, 1912–1913), Calcutta.

Shokoohy, Mehrdad (1988), *Bhadreśvar. The Oldest Islamic Monuments in India* (Studies in Islamic Art and Architecture 2), Leiden/New York.
Shokoohy, Mehrdad (1993), *Architecture of the Muslim Trading Communities in India* (Beiträge zur Südostasienforschung Südasien-Institut, Universität Heidelberg: Islam and Indian Religions 145), Heidelberg.
Shokoohy, Mehrdad (2003), *Muslim Architecture of South India. The Sultanate of Maʿbar and the Traditions of the Maritime Settlers on the Malabar and Coromandel Coasts (Tamil Nadu, Kerala and Goa)*, London/New York.
Tabbaa, Yasser (2001), *The transformation of Islamic art during the Sunni revival*, Seattle.
Welch, Anthony (1977), „Epigraphs and Icons. The role of the writing", in: Joseph Gutmann (Hg.), *The image and the word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*, Missoula, 63–74.
Welch, Anthony (1985), „Qurʾān and Tomb. The Religious Epigraphs of Two Early Sultanate Tombs in Delhi", in: Frederick M. Asher u. G. S. Gai (Hgg.), *Epigraphy. Its Bearing on the History of Art*, Delhi, 257–267.
Welch, Anthony/Keshani, Hussein/Bain, Alexandra (2002), „Epigraphs, Scripture, and Architecture in the Early Delhi Sultanate", in: *Muqarnas. An Annual on Islamic Art and Architecture* 19, 12–43.
Wink, André (1997), „The Slave Kings and the Islamic Conquest. 11th–13th Centuries", in: André Wink (Hg.), *Al-Hind. The Making of the Indo-Islamic World. Bd. 2*, Leiden.

Abbildungsverzeichnis

Verónica Abenza

In the Name of the Queen: Female patron portraits and inscriptions in 11th Century Navarre

"*Si non possit homo sine phantasmate intelligere,*
cum phantasma sit similitude rei corporalis,
intelligere autem sit universalium, quae a particularibus abstrahuntur"
Thomas Aquinas, *In Aristotelis libros De sensu et sensato, De memoria et reminiscentia commentarium*, Corpus Thomisticum, Sentencia libri De sensu et sensato, Tractatus II, Lectio 2, n. 2.[1]

In his commentary on Aristotle's *De memoria et reminiscentia*, Thomas Aquinas synthesized his fundamental position on "artificial memory" and, following Cicero's recommendation (*Ad Herennium*, III),[2] established the need to connect intelligible notions with images (*phantasms*). As such, he picked up certain generalities from Albertus' *ars reminiscendi*, where Aristotelian reminiscence or spiritual and intellectual apprehension, that is artificial memory that belongs to the rational part of the soul, requires several preordained sensible images (*sensibilia*)[3] that are previously to be imagined through multiple similitudes and then to be unified in single images or figures.[4] With all due anachronistic caution, a certain parallelism may have existed between this theorization on the patterns that should lead the cognitive processes associated with the activation and training of memory, and the conception of certain medieval donor and patron images.

Although it is generally accepted that behind donor and patron representational modes between the 11th and 12th centuries there is some intention to emphasize their self-awareness and to involve the viewers in a self-reflection game,[5] these images' capacity to act as persuasive and informative tools for a civil or religious purpose is

1 "Man cannot understand without images (*phantasmata*), the image is a similitude of a corporeal thing, but understanding is of universals which are to be abstracted from particular", Spiazzi 1949, 91.
2 Núñez 1997, 199–208.
3 That is to say images capable of being apprehended by the senses.
4 Borgnet 1890, IX, 97f. On the notion of the art of memory: Yates 1966, III, 68–71.
5 Sand 2014, 84.

This paper is the result of much more extensive research for my Ph.D. Thesis entitled "Ego regina: Female artistic patronage in Aragon, Navarre and Catalonia (1000-1200)", which I am carrying out under the supervision of Prof. Dr. Manuel Castiñeiras, at the Universitat Autònoma de Barcelona, in connection with the research projects: [MICINN HAR2011-23015] *Artists, Patrons and Audiences. Catalonia and the Mediterranean (11th–15th Centuries)-Magistri Cataloniae*, and [MICINN HAR2015-63883-P] *Mobility and Artistic Transfer in Medieval Mediterranean (1187–1388): artists, objects and models-Magistri Mediterranei*.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-013

rarely examined, especially when consisting of the representation of a female patron or donor. However, it may be considered that sometimes these images are conceived from a combination of several elements, such as captions and portraits, which create sensible images or *sensibilia* that allow to retain and reminisce certain concepts associated with authorship, consequently turning into actual mnemonic resources, even more so if it is accepted that these intelligible images from memory could comprise in themselves the patron's intention.

In this regard, the works of art and architecture commissioned by queen consort of Navarre Estefanía de Foix could perhaps shed some light on this. This queen is better known for the presence of her portrait in Nájera's foundational diploma.[6] Its content included both the foundation and the endowment of Santa María la Real de Nájera by the king of Pamplona García Sánchez III (k. 1035–1054) "*communi consilio dilecte coniugis Sthepanie*",[7] that is to say "in agreement with my dear wife Estefanía" on 12th December 1052 (fig. 1). In fact, this portrait is not contained in the original diploma of 1052, but in a copy, which was made and confirmed by queen Estefanía on 5th September 1054.[8] Folio's decoration has been argued to be crucial in iconographic terms, especially due to the representation of the first donors' portrait in the Iberian Peninsula.[9] This portrait runs across the bottom margin with the royal couple of García and Estefanía placed in the left and right corners, while a miniature model of the church of Santa María de Nájera was depicted between them (fig. 2-4).[10] In the upper margin, the scene of the Annunciation, with the Virgin on the left and Angel Gabriel on the right, is visually mapped (fig. 5-6).

---

6 Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001. I would like to express my gratitude to Dr. Carmen Manso, Director of the Departamento de Cartografía y Artes Gráficas from the Real Academia de la Historia, for allowing and aiding me to study the folio.

7 For the content of the foundational diploma see: Fita 1895; Cantera 1991.

8 This folio belonged to Pablo Bosch's collection: Fita 1895, 155; Giménez/Ortiz de Urbina/Lavín/Espinosa 1999, 255, and was donated by him to the Real Academia de la Historia in 1915: Gómez Moreno 1934, 17. In spite of the fact that text interpolations and repainting of the illuminated frames in 1587 have led some specialists to question the illumination of the folio's miniatures in the 11th century, as well as to question the correspondence between the content and the original text, on considering it a later copy, perhaps from the 12th century as suggested by M. A. Ladero (Ladero 2001, 324), the miniatures' artistic filiation leaves not the least margin of error about their execution at the early date of manufacture of the document.

9 Gómez Moreno 1934, 18; Sicart 1981, 34; Moralejo 1995, 56–63; Silva 1980, 260–261; Silva 1988, 445–448; Silva 2005, 363–365.

10 As argued by S. Silva, the portrait, in its essential conception as a representation of donors with the model of the church commissioned by them, does not differ at all from the most common and longstanding typological scheme adopted in Western and Byzantine traditions: Silva 2005, 364 Cf. Lipsmeyer 1981.



Fig. 1: Foundational folio of Santa María la Real de Nájera. Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001. © Real Academia de la Historia.



Fig 2: Foundational folio of Santa María la Real de Nájera. Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001. Portrait of queen Estefanía de Foix © Real Academia de la Historia.



Fig 3: Foundational folio of Santa María la Real de Nájera. Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001. Portrait of king García Sánchez III © Real Academia de la Historia.



Fig 4: Foundational folio of Santa María la Real de Nájera. Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001. Model of the church of Santa María de Nájera © Real Academia de la Historia.



Fig 5: Foundational folio of Santa María la Real de Nájera. Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001. Annunciation. Virgin Mary © Real Academia de la Historia.



Fig. 6: Foundational folio of Santa María la Real de Nájera. Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001. Annunciation. Angel Gabriel © Real Academia de la Historia.

The presence of the Annunciation has generally been connected to the legendary account that, according to modern historiography,[11] motivated the foundation of the church.[12] As reflected by J. De Moret, while king García was enjoying a hunting journey, he found a cave located in the area, where the church of Santa María would be built, and discovered inside it a lost sculpted Virgin.[13] Nonetheless, this legend

11 Yepes 1960, III, CXXV, 80–90; Amiax 1608, 39; Garibay y Zamalloa 1628, B. XXII, Ch. 27, 78–79; Salazar 1987, 65–66; Anguiano 1985, 570–573; Fuente 1879, II, 60; Anguiano 1884, 67–72, 156; Moret 2009; Garrán 1892, 7–8, 71–72; Pérez de Urbel, w.d., 239.

12 Silva 2005, 363.

13 Moret 2009, XIII, Ch. II, 3–6. For a survey on the variants of the foundational legend see: Sáenz 2005, 412–414. By extension, this interpretation may be enriched with the fantastic references given in the account *Crónica Najerense* to the oratory of Santa María located inside the cave that is part of

barely justifies the representation of such an episode, while at the same time some other type of Virgin imagery would have been more suitable. In fact, such an interpretation, which is mostly grounded on tradition, obviates the actual circumstances that led to the foundation of the church. The reasons behind the foundation and substantial endowment of Santa María de Nájera (fig. 7),[14] far from legendary, are grounded on heterogenic political and religious intricacies.[15] First and foremost king García's intention should be taken into consideration to reinforce his father king of Pamplona Sancho III's (k. 1004–1035) initiative to turn Nájera into one of the Navarrese monarchy's central political axes by undertaking a series of political strategies in terms of financial and patrimonial consolidation, territorial expansion and ecclesiastic restructuring, in which Estefanía was directly or indirectly involved.[16]

Among the actions that implied monetary gain for García and the Kingdom of Pamplona, his marriage to Estefanía, daughter of count of Foix and Carcassonne Bernardo Roger,[17] should be considered, as it allowed the creation of new family ties between the king and the House of Barcelona,[18] with little subsequent resistance to García's mediation in the conflicts between the Taifas of Zaragoza and Toledo that assured him regular receipt of tributes (*parias*), which in return reverted to Santa María de Nájera.[19] By doing so, García emulated the course of action taken by his brother Ramiro I, king of Aragón (k. 1035–1063), who in 1036 married Gisberga-Ermesenda de Foix, another daughter of count Bernardo Roger. Even so, it was the conquest of the city of Calahorra in 1045, which was in Muslim hands, which provided the most immediate financial profit.[20]

---

the monastery, where king García conceived the idea of building a new church dedicated to the Virgin after God's harbinger of his defeat of the Muslims. For a critical study of the *Crónica Najerense* and an examination of this episode in the context of anti-Navarrese propaganda after 1076: Pérez Rodríguez, 1993, 199–211, sp. 211.

14 For an extended inventory of property including 33 monasteries, churches, hermitages, 9 villages, one tenth of tributes (*parias*) obtained by García and his successors from Muslims, and other properties: Cantera 2005, 49.

15 Cantera 1982, I, 253–273.

16 This matter has been extensively studied, especially regarding territorial and patrimonial issues between king Sancho III's sons—García, Ramiro and Fernando—by A. Martín Duque, F. Miranda García and E. Ramírez Vaquero, whose studies form the basis of this reflexion: Martín Duque 2005, 17–37; Ramírez Vaquero 2005, 119–149; Miranda 2004, 43–70; Miranda 2006, 132–133, with extensive bibliography.

17 *Arras* marital pre-contract whereby both spouses mutually endowed, dated 25 May 1040: Rodríguez De Lama 1992, II, doc. 3.

18 Martín Duque 2005, 30; Ramírez Vaquero 2005, 139, 144.

19 Lacarra 1962–1963; Cantera 1991, doc. 10; Martín Duque 1998, 257.

20 Laliena 1996, 61.



Fig. 7: Church of Santa María la Real de Nájera. Nájera, La Rioja (Spain). Photo: Verónica Abenza.

Further to the consolidation and expansion of territorial control, Sancho III's death in 1035 resulted in the cession of the Kingdom of Pamplona to the heir, García,[21] while at the same time he received ownership rights over the Castilian villages of Oca and Álava, whereas the remaining lands of the County of Castile were inherited by his brother Fernando (k. 1037–1065). Further assistance provided by García to Fernando in his confrontation with his brother-in-law, king of León Bermudo III (k. 1028–1037), during the Battle of Tamarón (1037), brought about Bermudo's death, Fernando's proclamation as king of León and the transferral of the lands that were part of the so-called "Castilla Vieja" to García.[22] As a result, García extended his jurisdiction over a large part of the County of Castile, while at the same time in the rest of Castile under León's sovereignty García became a vassal of his brother. In order to overcome this jurisdictional constraint, García endowed Estefanía by virtue of their marital arrangement with the villages of Colindres, Soba, Mena, Castrobarto, Tedeja, Briviesca, Monasterio, Oca and Alba, which were located within the Castilian County and more pre-

21 For a definition in territorial terms of the Kingdom of Pamplona as inherited by king García: Ramírez Vaquero 2005, 129.
22 Miranda 2004, 43–70; Martín Duque 2005, 31–32; Carrasco 2005, 111–112.

cisely on the Western borders of García's domains,[23] and entrusted their guardianship to several noblemen of Pamplonese lineage, who remained faithful to the king.[24]

Ultimately, regarding religious matters that also affected border issues, García proceeded to increase the properties of the monastery of San Millán de La Cogolla, and with an ecclesiastic reorganization, integrating the dioceses of Valpuesta and partially that of Oca, which were part of "Castilla Vieja", within the Episcopal see of Nájera-Calahorra.[25] In this regard, it is worth recalling how, since 1045, the bishop of Nájera was the titular bishop of both sees, whereas a certain preference for Nájera was already established. In fact, Santa María's foundation became crucial within this process of ecclesiastic restructuring, since not only the construction of a new church was foreseen, which should accommodate the royal pantheon, but also instead of establishing a monastery a canonical chapter was constituted, whose members were to explicitly assist the bishop in ruling the diocese of Nájera-Calahorra, where he established his permanent residence.[26] As argued by M. Cantera, the generous endowment of monasteries, churches and hermitages by king García was the result of his aspiration to place under the sole control of Santa María a series of religious establishments closely linked to the power of the founders and their relatives.[27] It should also be noted how Santa María contributed to the consolidation of the city of Nájera as a staging point on the pilgrimage Way of St. James,[28] especially after García and Estefanía's endowment of Santa María's charity hospital for pilgrims on 18th April 1052.[29]

In the light of the foregoing, García's ambitions to extend his sovereignty far from the jurisdictional borders of his Kingdom interfered with his brothers Fernando and Ramiro's own political strategies, which resulted in the conflict of Atapuerca, where García died on 1st September 1054.[30] However, at the same time, and in view of the above, it seems that García also decided to articulate the governance of his Kingdom by deliberately taking advantage of the alliances made by virtue of his marriage with Estefanía.[31] As a result, the foundation of Santa María, crucial to the instrumentalization of his territorial, patrimonial and religious manoeuvring, turned into a collabora-

23 Rodríguez De Lama 1992, II, doc. 3. Á. Martín Duque has stressed the actual importance of these villages as they were more than half of the villages with which García endowed Estefanía, with the presence among them of only two villages located in Aragón and only three in La Rioja: Martín Duque 2005, 33.

24 Martín Duque 2005, 33.

25 García De Cortázar 1969, 156.

26 Fortún Pérez 2005, 232.

27 Cantera 2005, 50.

28 Cantera 1983, 367–371; Cantera 1984, I, 175–182.

29 Cantera 1991, doc. 9.

30 Lacarra 1972, I, 248–254. In this regard, the role played by the Castilian noblemen in this confrontation has been revisited: Martín Duque 2005, 34.

31 Active involvement of queens consort in exercising the *potestas*, as argued by M. Aurell for the examples of Cataluña and Aragón, is not unique to Estefanía: Aurell 1998. Additionally, the importance

tive undertaking, with the participation of his wife as stated by the abovementioned provision: "*communi consilio dilecte coniugis Sthepanie*".[32] In fact, the content of the diploma insists not only on presenting the queen as the main *instigante* (instigator) of the building project, but also on stating her concern about finishing the project:

> Igitur cum huius rei voluntate [ta]m in hedificande ecclesie constructione quam in dotis astipulari donatione maxime *meę uxoris salutaris consilii suggestione incepissem Deo, eademque instigante,* quomodo nondum peracta peragerentur subiecte deliberationis ordine non neglexi instituere. Sciens amaram mortem nulli etati parcere, sed omnia in commune natur[a] cogente edaci morsu decerpere huiusce conditionis stabile testamentum putabam utiliter depromere, quod me redderet securum sua perfectione. *Si forte uxor mea, que me fideli admonitu semper Deo servire instigavit,* priusquam ego a seculo migraverit, et me, ut sepe fit, mundane vel delitie vel turbationes ab incepto tardaverint, ex omnibus que ipsa moriens dereliquerit, sicut idem meo consensu destinavit et his omnibus que ego Sancte Marie tradidi mea dicione absolutis scilicet tam de suis quam de meis opus inceptum consummetur et pro eius anima Dei servitium frequentetur. [...].[33]

However, it is in Estefanía's willingness to adhere to her husband's ruling strategies, as well as to actively promote and protect them, especially after García's death, that the clues for the decorative programme of the foundational folio are to be found. The textual content of the foundation was directly transposed into imagery, since miniatures include the donors' portrait. Consequently, images contribute to their virtual presence even in the event of the actual absence over time. However, miniatures also frame the textual content, while at the same time there is some ulterior visual relationship between images and text, which was conceived to address text remarks to the receivers. The arrangement of the miniatures was conceived as a specular composition that leads to an immediate visual association between García and the Angel Gabriel and between Estefanía and the Virgin. In the first case, this correspondence is emphasized in terms of gestures by García, who points directly to the angel (fig. 2,6), whereas the relationship between Mary and Estefanía is even more complex—perhaps established in terms of visual "identity" —and highlighted by the use of the same colours for their vestments, that is scarlet for the mantle and blue for the tunic. This

---

of such marital provisions in the case of queen consort of Aragón Felicia de Roucy (?–a. 1000) has recently been assessed: Abenza 2015, 88–97.

32 Cantera 1991, doc. 10.

33 "Being, then, willing to do all this, for the construction of the church that has to be built and its endowment with legit donation, to which my wife begged and advised, by her and God's instigation I have also wisely arranged its continuation and completion. And knowing that the bitter death does not forgive anyone, but it cuts and gnaws with ravenous bite instead, I conceived a will as a firm arrangement for the completion of this work. It has been always the queen, my wife, the one who has instigated me to serve God and here it is our mutual arrangement": Cantera 1991, doc. 10. While it should be considered that the text could have been partially remade, especially as regards the prologue, which has been argued to have been interpolated or to be a later addition from the 12th century, there is no reason to question the truthfulness of the background within these lines: Cantera 1991, 17.

sort of duplication was a visual resource often used in pictorial narrative in medieval illumination.[34] (fig. 3,5)

On the other hand, even if it seems almost imperceptible at first sight, the scene of the Annunciation might be added to the elements that strictly speaking have traditionally been considered as part of the portrait of the donors, that is García, Estefanía and the small model of the church of Santa María. This is due to a particular conception and use of images to evoke devotional mimesis and, more specifically, some sort of *imitatio Mariae* or Virgo-mimesis. Such creation of devotional *topoi*, which in turn serve as *exempla*, has its genesis in St. Augustine's teachings on the *forma intelligendi* or authorized interpretation of one's identity, of what one is only capable of through the assimilation of "laudable prototypes"[35] in the way in which "[...] one portion of the earthly city became an image of the heavenly city, not having a significance of its own, but signifying another city and therefore serving, [...], for it was founded not for its own sake, but to prefigure another city", and finding ourselves in the earthly city with "two things: its own obvious presence, and its symbolic presentation of the heavenly city".[36]

Accordingly, in view of the aforementioned visual relationship, the Virgin and Angel Gabriel act as sacred prototypes, sanctioning García and Estefanía's authority as well as legitimizing and "sanctifying" their own undertaking. However, portraits and epigraphs seem to be conceived at the same time in order to create a broad dialogue between patrons and potential audiences. Captions and figures became a sort of *sensibilia*, which were accurately composed in order to spark their viewers' memory and convey specific notions of authorship and self-designation as if the individuals were acknowledging their own involvement in the creative process and voicing these concepts themselves. Consequently, their authority and piety were to be remembered by viewers over time whenever the folio was on display.

One ought not to forget that queen Estefanía commissioned this folio for its confirmation in 1054.[37] Therefore, the queen herself is the sole person responsible for broadly spreading, through the diploma, her and her husband's political and dynastic concerns. As such, the collective nature of the project is stressed by the fact that both spouses are holding a copy of the foundational scroll in their hands. However, García's hand is pointing directly to the text where the amount of the endowment is

---

34 Weitzmann 1947; Pächt 1962.

35 Sand 2014, 120.

36 Marina 2007, Book XV, Ch. II. To learn more about the influence of St. Augustine's ideas in the creation of devotional topoi: Hugues 2000; Sand 2014.

37 In this regard, Father Sandoval's description of Estefanía's portrait should be noted. He stresses how she wore the garments of her widowhood: Sandoval 1614, folios 50v–51v. The loss of the original folio poses the question as to what extent the confirmation copy may reproduce the original decoration, even if it is uncertain whether this primary document was ever decorated. However, the textual emphasis on the queen as the main instigator of the foundational project makes it possible to consider Estefanía as the commissioner of the first folio.

specified, and by extension towards the angel, which defines him as the initiator and main financial donor. Conversely, Estefanía is facing and pointing towards the model of the church (fig. 4), and by doing so she is highlighting the visibility of the temple of Santa María even if the diploma was not necessarily to be kept within that same sacred space. At the same time this device allowed viewers to be aware of her contribution as responsible for the supervision of the building works. Although it has been traditionally accepted that the building campaign began in 1052, it appears unlikely that the works were finished by the time of García's death in 1054. In fact, as suggested by Estefanía's donation of the monastery of Santa Coloma de Nájera with its villages and tributes for the benefit of the chapter of Santa María, which was recorded in the folio, it is more likely that the works were extended,[38] at least until after the consecration of the church in 1056, when one may assume that the east end had already been built. Further to completion of the works, Estefanía's will recorded the sale of several silver vessels in order to donate the amount "*in opera de Sancta Maria*".[39]

However, the specular composition of lower captions HAEC SUNT GARSIAE VERBIS FORMATA MARIAE || NITITUR HAEC PROPIA FIERI CONIUX STEPHANIA[40] and their arrangement starting at the foot of the sovereigns and finishing at the model of the church seems to transliterate the symbolic message conveyed by the images, that is Estefanía's active involvement in supervising the building and decorative processes, whose main financial donor was García and to render the text clearer to the audience. The wording of the upper epigraphs SUM DOMINI FAMULA, FIANT MIHI NUNC, TUA DICTA || AVE SPONSA DEI, REPLET TE GRATIA TUI FILII[41] in reverse reinforces the Virgo-mimetic conception of captions and images and the Virgin becomes a laudable model for Estefanía's initiatives as a fulfilment of her husband's desires in the same way that Mary is willing to please God by freely accepting God's gift.

The recourse to the Virgin as a prototype also provides *exemplum* of moral and familiar model behaviour for female sovereigns, especially as mothers in substantiating their own lineage.[42] In this regard, it may be recalled how, after García's death, the early years of his heir Sancho Garcés IV's (k. 1054–1076) government were determined by increased dependence on local nobility and his progressive transferral of territorial and financial prerogatives to his uncles Fernando and Ramiro, and by the

38 Despite the fact that this monastery had already been donated to the charity hospital for pilgrims of Nájera by García and Estefanía back in 1052, the donation was not confirmed until 1054, whereas the queen retained the prerogative to keep it while she lived and the donation was completed in 1066 after the execution of the queen's will: Cantera 1991, doc. 9 and 18; Cantera 2013, 72.
39 The concept "in opera" may refer either to the management or to the building works of the church: Cantera 1991, doc. 18.
40 This was signed to Mary in words of García || This is accomplished by Estefanía, García's wife.
41 I am the Lord's servant, May your word to me be fulfilled || Greetings Lord's wife, the Lord is with you.
42 As argued by P. Corbet, Carolingian and Ottonian empresses used similar sorts of symbolic appropriation: Corbet 1996, 109–131.

returning of Estefanía's Castilian villages to their former owner.[43] During her widowhood, Estefanía's initiatives to reinforce her son's weak authority were confined to the building and decorative project of Santa María de Nájera. As such, her commission and quick confirmation of the foundational diploma on 5th September 1054, only four days after García's death and Sancho's proclamation as king of Pamplona, may be framed within that context. In fact, maternal connotations associated with the Annunciation may have been deliberately integrated within the symbolic content of the iconographic programme of the folio and conceived to illustrate Estefanía's desire to protect and preserve Sancho's sovereignty over the Kingdom of Pamplona (fig. 8).[44]

This also applies to the endowment of liturgical furnishings for the new church and, particularly, to the lost altar frontal described by A. Yepes and P. De Sandoval as an altar frontal decorated with golden repoussé imagery, pearls, enamels and precious stones, with a framing caption:

> […] *un frontal gran del altar de nuestra Señora, quaxado de planchas de oro de martillo, y en el mucha imagineria de bultos de oro, que estava guarnecido con catorze piedras preciosas, veynte y quatro granos muy grandes de aljófar, y veynte y tres esmaltes grandes* […]. *Tenia un letrero relevado de oro por toda la orla que dezia estas palabras*: BEATA MARIAE QUAM SINE SCIRET, NEQUIS DUBITARET CERTISSIME SCIAT, HOC REX PIISSIMUS FECIT GARSEA BENIGNUS, ET ME STEPHANIE FACTUM SUB HONORE MARIE SCILICET ALMANII DECUS ARTIFICIS VENERANDI (sic).[45]

Once again, this caption identifies García as the main financial donor and initiator, whereas with the clause "ET ME STEPHANIE FACTUM" Estefanía reveals some intention of self-designation by the queen as 'author' within the creative process, that is as the agent responsible for supervising the execution of the frontal commissioned to the goldsmith "Almanio". In fact, it is highly likely that both the confirmation folio and the altar frontal were intentionally made between 1054 and 1056 in order to be shown over the course of representative critical situations such as ownership disputes, and especially in view of the consecration ceremony held on 29th June 1056 by Archbishop of Narbonne Guillermo Guifredo, at which kings Fernando and Ramiro were pres-

43 Carrasco, 2005, p. 103.

44 There is certain parallelism between this interpretation and F. Prado's recent interpretation of the folio 3v from the so-called *Diurnal* de Fernando I y Sancha I (Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Rs. 1), where the presence of the Leonese royal couple accompanied by the scribe Pedro (Moralejo 1995; Castiñeiras 2001; Castiñeiras 2013, 1148), the painter Fructuoso (Williams 2011, 415), or their son Alfonso VI (Prado-Vilar 2009), has traditionally been accepted, as it may have been conceived as a visual statement with maternal connotations: Prado-Vilar 2009, 205–206.

45 "[…] An altar frontal of Our Lady, with gold plates, bulk gold sculpture, decorated with fourteen gems, twenty-four pearls, and twenty-three big enamels […]. It was framed by a gold inscription that said: Holy Mary, who without knowing and doubting has all certainty, pious and kind king García did all of this, and I was made by queen Estefanía in honour of the Virgin by Almanius, who is praised by artists": Yepes 1617, VI, folio 125; Sandoval 1614.

ent.[46] Whereas the frontal was to be perpetually visible within the sacred space of the altar, the confirmation folio with its pictorial devices was to leave a deep impression on the minds of the viewers that were summoned on the occasion of the consecration, as to became a perpetual reminder of García and Estefanía's authority. As such, both the sumptuousness in terms of materials and decoration, and imagery were carefully conceived to turn into mnemonic *sensibilia*.

As I have argued elsewhere, the closest precedent for Nájera's altar frontal can be found in the golden altar frontal from the Cathedral of Girona (fig. 9).[47] In this regard, one ought not to forget documentary evidence about García's journey in 1038 to find his future wife in Barcelona.[48] It has been traditionally accepted that Estefanía's sojourn within the Court of Barcelona was associated with her blood relationship with countess Ermessenda de Carcassonne.[49] Whereas Girona's altar frontal was probably still being made in 1038, the consecration deed of the cathedral from the same year recorded the donation by Ermessenda of *trescentas auri contulit uncias ad auream construendam tabulam*.[50] Indeed, there is every reason to believe that the countess was responsible for supervising the execution of the frontal as well as the subsequent additions of precious stones and enamels, such as the enamel depicting a female figure surrounded by the caption GISLA COMITISSA ME FIERI IUSSIT,[51] which identifies the involvement of her daughter-in-law countess Guisla de Lluçà in the execution of the frontal.[52]

J. Duran-Porta has recently stressed the exceptional presence in Girona's frontal of large *cloisonné* enamels, whose closest precedents are to be found in the Ottonian period, as in the case of the so-called First Cross of Mathilda of Essen.[53] In fact, the presence of such enamels in Nájera's frontal could be reasonably explained by Almanio's participation. As I have argued elsewhere, Almanio could have known this type of precedents as well as certain features associated with the works from Arch-

46 F. Fita stressed how the annotations made on the reverse of the folio were illustrative of its frequent use in view of the disputes that took place in 1534, 1551 and 1557: Fita, 1895, 156–157, 172, which motivated the making of several modern copies: Cantera 1991, 17–22; Rodríguez De Lama 1992, 43–48; Galván 2006, 287–290. On the forgery of several original documents from Nájera: Cantera 2013, 59–76.
47 The association between both frontals was suggested by F. Fita and recently reassessed by me: Abenza 2017, 279–297.
48 Moret 2009, I, 641–642; Devic/Vaissete 1875, 117; Ubieto 1963, II, doc. 72; Lacarra 1972, I, 246; Salazar Acha 1994, 154–155.
49 J. Salazar has suggested an alternative proposal that poses no question about the contacts between Estefanía and Ermessenda: Salazar Acha 1994, 154.
50 "Three hundred gold *uncias* for a golden altar frontal". Girona, Arxiu Capitular, Llibre Verd, folios 106r–107r, ex A.
51 Countess Gisla made me.
52 For Girona's altar frontal: Marqués 1959; Comas 1960; Español 2005; Molina 2005, Castiñeiras, 2008.
53 Duran-Porta 2015, 283.



Fig. 8: *Libro de Horas de Fernando I y Sancha*, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, Ms. Res. 1, f. 6v (now f. 3v). © Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago.



Fig. 9: Hypothetical reconstruction of Giorna's altar frontal. Drawing: Ginés Baltrons.

bishop Egbert of Trier's workshops and other works from the abbey of Essen, where several enamelled plaques with donor portraits are to be found.[54] An image of this kind, either adapted to the portrait of the queen or some other sort of adaptation from Virgin imagery, such as the abbess-donor figure placed at the foot of the Virgin as *Sedes Sapientiae* in the Second Cross of Mathilda of Essen, may fit in well with the figurative repertoire in Nájera, which would consequently emulate Girona's. In this regard, Nájera's subsidiary lost altar frontal ought to be recalled, commissioned by king Sancho Garcés IV and his wife Blanca with Mariological imagery depicting the Annunciation and the Visitation.

After García's death and Sancho's proclamation as king, Estefanía lost at least at a legal level any source of socially recognized power and, through the decoration of the works she commissioned, publicly presented herself as morally capable of making judgements about matters that were to be ruled by Sancho, whose minority required some sort of ulterior *auctoritas* that had to be exercised by his mother. As such, Estefanía presented herself to a broad audience as a prestigious patron, and her memory seems to be perpetuated through the centuries, as attested by evidence located in the church of San Esteban of Sos del Rey Católico (Zaragoza, former Kingdom of Pamplona) (fig. 10). Evidence of Estefanía's involvement in the foundation of this church is confined both to the presence of the caption STEFANIA in the walls of the gallery that links the Low Church, which was built in around 1107–1122, with the Upper Church of San Esteban, which was built up to the beginning of the 13th century, and to the presence in the Romanesque portal of the Upper Church of a statue-column depicting a queen with a crown, where the caption dona e(stefa)nia is still visible.[55] However, the presence of these visual elements, in addition to ulterior evidence such as the epigraph era mxciii (1093) (year 1055[56]) inscribed on the door lintel and placed next to the queen statue-column, which was recorded by Abbad Ríos, seems to be proof of their use by a community of canons in providing the foundational legend of the monastery, as well as associating the building project of the church with a celebrated patron (fig. 11-12).

Such recourse to what has been defined as "fake patronage" served the canons to attract new potential donors both at the time of the foundation at around the beginning of the 12th century, when Estefanía had already been dead for decades, and a century later when the community faced the need to build and decorate a new church. This retrospective representation of the patron is in contrast with the means by which the patronage is manifested in employing both visibility placing the statue at the front door of the church and durability with the *titulus* inscribed in stone for public view and so essentially different from the written captions. However, despite

54 Garrison 2012.

55 Martínez Álava 2010, 593–623.

56 Due to the dating system of the Spanish Era.

the fact that there is no documentary record of Estefanía's involvement in the foundational process other than the name given to the church, and given the fact that the cartulary of San Esteban, which constitutes the only account of the foundation, gives no mention of the queen, the possibility that her participation may have been attested by other means cannot be excluded.[57] Indeed, the placement of the inscription bearing her name beside a series of carved reliefs depicting votive crosses that served a funerary purpose, as well as in proximity of the tombstone bearing the name of abbot Garsia, could associate such elements with the canons' intention to commemorate the memory of their founders by remembering their pious actions within the celebration of consecration ceremonies and the recitation of the Office of the Dead. One ought not to forget that this abbot Garsia could have been either Garsia Garsés, whose main involvement in the foundation and building of the Lower Church is recorded in the cartulary, or Garsia Fortuniones, who was the abbot responsible for attracting most donations for the construction of the Upper Church. Indeed, perpetuation of the memory of such prestigious patrons through tradition is in line with other legendary accounts concerning medieval buildings of crucial infrastructure on the pilgrimage Way of St. James, such as the Romanesque bridge of Puente la Reina (Navarre) or the Romanesque church of Santa María de Eunate (Navarre), whose construction is traditionally attributed to anonymous queens[58] (fig. 13-14).

Be that as it may, the typological conception of captions and portraits in the works commissioned by queen Estefanía as some sort of *imitation Mariae* contributed to presenting the queen, like her counterparts Ermessenda and Guisla, as the ideal observant of the duties expected from the perfect Christian female sovereign, which tradition equated with the Virgin Mary's behaviour, and in so doing their initiatives were legitimated even when they constituted an attempt to exercise their authority beyond the limitations of their social and marital status. In the case of some of these sign-bearing artefacts such as the confirmation folio, the restricted visibility of their textual and figurative mnemonic devices turn them into an outline of ideological basis to raise arguments against political claims. Yet, those conceived for public display such as the altar frontal were instrumental in portrayed them as prestigious patrons, whose memory was worth perpetuating in the ages to come.

57 Galindo Romeo 1924, 81–114; Piedrafita 1994/1995, 50–74.
58 Aceldegui 2007, 1167–1171; Martínez Álava 2007, 860–882.



Fig. 10: Church of San Esteban. Sos del Rey Católico, Zaragoza, Aragón (Spain). Photo: Verónica Abenza.



Fig. 11: Church of San Esteban. Sos del Rey Católico, Zaragoza, Aragón (Spain). Lower Church. Gallery. Photo: Verónica Abenza.



Fig. 12: Church of San Esteban. Sos del Rey Católico, Zaragoza, Aragón (Spain). Upper Church. Portal. Photo: Verónica Abenza.



Fig. 13: Romanesque bridge. Puente la Reina, Navarra (Spain). Photo: Verónica Abenza.



Fig. 14: Church of Santa María de Eunate. Muruzábal, Navarra (Spain). Photo: Verónica Abenza.

Bibliography

Abenza, Verónica (2015), "Ego, Regina: un nuevo retrato del patrocinio artístico femenino en Aragón a finales del siglo XI", in: *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR). Me fecit: Comitentes, artistas y receptores del Románico* 20, 88–97.

Abenza, Verónica (2017), "Mujeres y artistas. ¿Un género subestimado?", in: Manuel Castiñeiras (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, El Ejido, 279–297.

Aceldegui, Alberto (2007), "Puente la Reina. Puente Románico", in: *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 1167–1171.

Amiax, Juan de (1608), *Ramillete de Nuestra Señora de Codés*, Pamplona.

Anguiano, Mateo de (1985), *Compendio historial de la provincia de La Rioja, de sus santos y milagrosos santuarios* [1704], ed. by Comunidad Autónoma de La Rioja, Logroño.

Anguiano, Manuel María (1884), *Crónica de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Nájera*, Logroño.

Aurell, Martí (1998), *Les noces del comte. Matrimoni i poder a Catalunya (785–1213)*, Barcelona.

Borgnet, Auguste (ed.) (1890), *Albertus, Opera Omnia, De memoria et reminiscencia*, Paris.

Cantera, Margarita (1982), "Santa María la Real de Nájera: fundación y primeros tiempos", in: *Estudios en memoria del profesor D. Salvador de Moxó*, I, Madrid, 253–273.

Cantera, Margarita (1983), "La alberguería de Santa María de Nájera (siglos XI-XV)", in: *Anuario de Estudios Medievales* 13, 367–371.

Cantera, Margarita (1984), "El oficio de la limosnería en Santa María la Real de Nájera (siglos XI-XV)", in: *España Medieval, IV. Estudios dedicados al profesor D. Ángel Ferrari Núñez*, I, Madrid, 175–182.

Cantera, Margarita (1991), *Colección Documental de Santa María la Real de Nájera. I (Siglos X-XIV)* (*Fuentes documentales medievales del País Vasco* 35), San Sebastián.

Cantera, Margarita (2005), "La ciudad de Nájera en tiempos del rey García", in: *García Sánchez III "El de Nájera", Un Rey y un Reino en la Europa del siglo XI, XV* (Semana de Estudios Medievales. Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, 2–6 agosto 2004), Logroño, 39–72.

Cantera, Margarita (2013), “Falsificación de documentación monástica en la Edad Media: Santa María de Nájera”, in: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval* 26, 59–76.
Carrasco, Juan (2005), “Los espacios políticos de la Península Ibérica a mediados del siglo XI”, in: *García Sánchez III “El de Nájera”, Un Rey y un Reino en la Europa del siglo XI, XV* (Semana de Estudios Medievales. Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, 2–6 agosto 2004), Logroño, 93–117.
Castiñeiras, Manuel (2001), “Libro de Horas de Fernando I y Sancha”, in: Isidro Bango (ed.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, I, Valladolid, 232–234.
Castiñeiras, Manuel (2008), “Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d’Urgell, Ix, Esquius i Planés”, in: *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya* 9, 15v41.
Castiñeiras, Manuel (2013), “Libro de Horas de Fernando I y Sancha”, in: José María Pérez González u. José Carlos Valle Pérez (ed.), *Enciclopedia del Románico en Galicia*, II, Aguilar de Campoo, 1143–1148.
Comas, María (1960), *El altar mayor de la catedral de Gerona*, Barcelona.
Corbet, Patrick (1996), “Les impératrices ottoniennes et le modèle marial. Autour de l’ivoire du château Sforza de Milan”, in: Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo u. Daniel Russo (ed.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiéval*, Paris, 109–135.
Devic, Claude/Vaissete, Joseph (1875), *Historie Générale de Languedoc, avec des notes et les pieces justificatives*, Toulouse.
Duran-Porta, Joan (2015), *L’orfebreria romànica a Catalunya (950–1250)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona (2 Vol., PhD Thesis, unpublished).
Español, Francesca (2005), “El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI–XIV)”, in: *Hortus Artium Medievalum* 11, 213–232.
Fita, Fidel (1895), “Santa María la Real de Nájera. Estudio crítico”, in: *Boletín de la Real Academia de la Historia* 26, 155–198.
Fortún Pérez, Luis Javier (2005), “Monjes y Obispos: la Iglesia en el reinado de García Sánchez III el de Nájera”, in: *García Sánchez III “El de Nájera”. Un Rey y un Reino en la Europa del siglo XI* (XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, 2–6 agosto 2004), Logroño, 191–252.
Fuente, Vicente de la (1879), *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*, Barcelona.
Galindo Romeo, Pascual (1924), “Sos en los siglos XI–XII”, in: *Universidad* I, 81–114.
Galván, Fernando (2006), “Documento de la fundación del monasterio de Santa María de Nájera”, in: Isidro Bango (ed.), *La Edad de un Reyno. Las Encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona*, I, Madrid, 287–290.
García de Cortázar, José Ángel (1969), *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X al XIII). Introducción a la historia rural de Castilla altomedieval*, Salamanca.
Garibay y Zamalloa, Esteban (1628), *Los quarenta libros del compendio historial de las chronicas y universal Historia de todos los Reynos de España*, Barcelona.
Garrán, Constantino (1892), *Santa María la Real de Nájera. Memoria histórico-descriptiva*, Logroño.
Garrison, Eliza (2012), *Ottonian Imperial Art and Portraiture: the Artistic Patronage of Otto III and Henry II*, Farnham-Burlington.
Giménez, Marta/Ortiz de Urbina, Carlos/Lavín, Ana/Espinosa, Urbano (1999), *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cantabria, País Vasco, Navarra, La Rioja. Catálogo e Índices*, Madrid.
Gómez Moreno, Manuel (1934), *El arte románico Español. Esquema de un libro*, Madrid.
Hughes, Christopher (2000), *Visual Typology in Early Gothic Art (1140–1240)*, University of California, Berkeley (PhD Thesis).

Lacarra, José María (1962/1963), “Dos tratados de paz y alianza entre Sancho de Peñalén y Moctadir de Zaragoza (1069–1073)”, in: Görres-Gesellschaft (ed.), *Homenaje a Johannes Vincke*, Madrid, 121–134.

Lacarra, José María (1972), *Historia política del Reino de Navarra: desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, Pamplona.

Ladero, Miguel Ángel (2001), “Documento de fundación del Monasterio de Santa María de Nájera”, in: *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 324.

Laliena, Carlos (1996), *La formación del estado feudal. Aragón y Navarra en la época de Pedro I* (Colección de Estudios Altoaragoneses 42), Huesca.

Lipsmeyer, Elizabeth (1981), *The donor and his church model in Medieval Art form early Christian time to the late romanesque period*, The State University of New Jersey, New Jersey (PhD Thesis).

Marina, Rosa María (ed.) (2007), San Agustín, *La Ciudad de Dios: libros VIII–XV*, Madrid.

Marqués, Jaime (1959), “El frontal de oro de la seo de Gerona”, in: *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* 13, 213–231.

Martín Duque, Ángel (1998), “Declive del reino de Pamplona y crecimiento aragonés (1035–1076)”, in: *Historia de España Menéndez Pidal. La reconquista y el período de diferenciación política (1035–1217)*, IX, Madrid, 237–323.

Martín Duque, Ángel (2005), “Don García Sánchez III “El de Nájera”: biografía de un reinado”, in: *García Sánchez III “El de Nájera”. Un Rey y un Reino en la Europa del siglo XI* (XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, 2–6 agosto 2004), Logroño, 17–37.

Martínez Álava, Carlos (2007), “Muruzábal. Ermita de Santa María de Eunate”, in: *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 860–882.

Martínez Álava, Carlos (2010), “Sos del Rey Católico. Iglesia de San Esteban”, in: *Enciclopedia del Románico en Aragón: Zaragoza*, Aguilar de Campoo, 593–623.

Miranda, Fermín (2004), “Monarquía y espacios de poder político en el reino de Pamplona”, in: *Ante el Milenario del reinado de Sancho el Mayor, un rey navarro para España y Europa* (XXX Semana de Estudios Medievales, Estella, 14–18 julio 2003), Pamplona, 43–70.

Miranda, Fermín (2006), “García Sánchez III el de Nájera (1035–1054)”, in: Isidro Bango (ed.), *La Edad de un Reyno. Las Encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona*, I, Madrid, 132–133.

Molina, Joan (2005), “Ars Sacra a la Catedral de Girona. Esplendor i renovació d’una seu a l’entorn de l’any 1000”, in: *Girona a l’abast*, Bell-lloc del Pla, 149.

Moralejo, Serafín (1995), “Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I”, in: *Libro de Horas de Fernando I de León (Edición facsímile do manuscrito 609 (Res. I) de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela)*, Santiago de Compostela, 56–63.

Moret, José de (2009), *Annales del Reyno de Navarra [Pamplona 1684]* (Ed. Facsímil), Madrid.

Núñez, Salvador (ed.) (1997), Cicerón, *Retórica a Herenio*, Madrid.

Pächt, Otto (1962), *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford.

Pérez De Urbel, Justo (w.d.), *Las grandes abadías benedictinas. Su Vida, su Arte, su Historia*, Madrid.

Pérez Rodríguez, Antonino (1993), “Castilla, Cluny y la Crónica Najerense”, in: *Urbanismo, Judaismo y Convencionalismos* (III Semana de Estudios Medievales. Nájera, 3–7 agosto 1992), Logroño, 199–211.

Piedrafita, Elena (1994/1995), “La abadía de San Esteban de Sos del siglo XI al XIII: Documentación del Archivo Parroquial”, in: *Suessetania* 14, 50–74.

Prado-Vilar, Francisco (2009), “Lacrimae rerum: San Isidoro de León y la memoria del Padre”, in: *Goya: Revista de arte* 328, 195–221.

Ramírez Vaquero, Eloísa (2005), “El rey García y sus hermanos: enfrentamiento de reyes, enfrentamiento de reinos”, in: *García Sánchez III “El de Nájera”. Un Rey y un Reino en la Europa del siglo XI* (XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, 2–6 agosto 2004), Logroño, 119–149.
Rodríguez De Lama, Ildefonso (1992), *Colección Diplomática Medieval de La Rioja (923–1225). II, Documentos (923–1168)*, Logroño.
Sáenz, Minerva (2005), “El Primer Románico en La Rioja durante el esplendor del Reino de Nájera-Pamplona (1000–1076)”, in: *García Sánchez III “El de Nájera”. Un Rey y un Reino en la Europa del siglo XI* (XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, 2–6 agosto 2004), Logroño, 399–452.
Salazar, Juan de (1987), *Naxara ilustrada* [Nájera 1633], ed. by Patronato del Monasterio de Santa María la Real de Nájera, Logroño.
Salazar Acha, Jaime (1994), “Reflexiones Sobre la Posible Historicidad de un Episodio de la Crónica Najerense”, in: *Príncipe de Viana* 55, 149–156.
Sand, Alexa (2014), *Vision, devotion and self-representation in Late Medieval Art*, New York.
Sandoval, Prudencio (1614), *Catálogo de los obispos que ha tenido la santa iglesia de Pamplona, desde el año de ochenta, que fue el primero della el santo martyr Fermín, su natural ciudadano*, Pamplona.
Sicart, Ángel (1981), *Pintura Medieval. La miniatura*, Santiago de Compostela.
Silva, Soledad (1980), “Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval”, in: *Príncipe de Viana* 160–161, 257–262.
Silva, Soledad (1988), “Iconografía del donante en el arte navarro medieval”, in: *Príncipe de Viana*, Anejo 11, 445–457.
Silva, Soledad (2005), “La miniatura en el reino de Pamplona-Nájera (905–1076)”, in: *García Sánchez III “El de Nájera”. Un Rey y un Reino en la Europa del siglo XI* (XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, 2–6 agosto 2004), Logroño, 327–365.
Thomas Aquinas (1949), *In Aristotelis libros De sensu et sensato, De memoria et reminiscentia commentarium*, ed. by Raymundus Spiazzi, Turin/Rome.
Ubieto, Antonio (1963), *Cartulario de San Juan de la Peña* (Textos Medievales 6), Valencia.
Weitzmann, Kurt (1947), *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton.
Williams, John (2011), “Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts”, in: *Anales de Historia del Arte .Volumen Extraordinario* 2, 413–435.
Yates, Frances (1966), *The Art of Memory*, New York.
Yepes, Antonio (1960), *Crónica general de la Orden de San Benito, patriarca de religiosos* [Hirache 1606], III, ed. by Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
Yepes, Antonio (1617), *Crónica general de la Orden de San Benito, patriarca de religiosos VI,* Valladolid.

Anne Kurtze

Transparenz und Unsichtbarkeit: Reliquiare und Architektur im mittelalterlichen Frauenstift Essen

‚Was sichtbar ist, ist geschaffen, um sichtbar zu sein' – gerade für Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker eine nahezu selbstverständliche Feststellung. Vor allem Reliquiare gelten neben den Hostienmonstranzen als Paradebeispiel sichtbar machender Kunstgegenstände, zeigen sie ihren Inhalt, die kostbaren Reliquien, doch häufig hinter Kristall oder Maßwerk. Nicht von ungefähr hat sich der von der Deutschen Liturgischen Bewegung der 1920er Jahre geprägte Begriff der ‚Schaufrömmigkeit' gerade in der kunst- und religionsgeschichtlichen Deutung dieser Kunstgattung bis heute festgesetzt.[1] Aber welche Rolle spielte die Sichtbarkeit wirklich in ihrer mittelalterlichen Nutzung? In Hinblick auf Präsenz und Unsichtbarkeit zeichentragender Artefakte im sakralen Raum stellt sich nicht nur die Frage, wie die Reliquiare sichtbar im Kirchenraum genutzt wurden, sondern auch, wie in ihnen die Reliquien sichtbar waren, denn sowohl die Behälter sowie die Reliquien selbst können beschriftet sein. Als Diskussionsgrundlage dienen hier Reliquiare aus dem Essener Stiftsschatz. Der Schatz des ehemaligen Frauenstifts ist fast vollständig auf uns gekommen und stellt im Kontext erhaltener Quellen sowie der Essener Stiftskirche ein hervorragendes Fallbeispiel dar, um dem mittelalterlichen Gebrauch der Reliquiare näherzukommen.[2]

1 Kristall an Reliquiaren – Beispiele aus dem Essener Stiftsschatz

Zur Sichtbarkeit der Reliquien im Reliquiar gilt die Faustregel: Je jünger die Behälter, desto mehr ist von den Reliquien sichtbar. Ein Ausschnitt aus dem Spektrum der Sichtbarmachung soll anhand dreier Reliquiare aus dem Stiftsschatz beispielhaft skizziert werden. Eines der ältesten Reliquiare, die Reliquien zeigen, ist das sogenannte Theophanu-Kreuz (Abb. 1). Das ehemalige Vortragekreuz ist mit Goldblech

1 Mayer 1926; Herwegen 1928, 8. Zum Begriff des Schaubedürfnisses und dessen Verbindung zur Deutschen Liturgischen Bewegung: Toussaint 2011, 17–22; Kurtze 2008 sowie Kühne 2000, 12–20, 513–518. Die Liturgische Bewegung hatte u. a. die Reform des katholischen Gottesdienstes und die vermehrte Einbindung der Gläubigen zum Ziel. Der Begriff der ‚Schaufrömmigkeit' war vor diesem Hintergrund negativ geprägt.

2 Dieser Beitrag geht zurück auf die Ergebnisse der Dissertationsschrift der Autorin, die sich ausführlich den Essener Reliquiaren und ihrem Nutzungskontext widmet (Kurtze 2017).

https://doi.org/10.1515/9783110619928-014

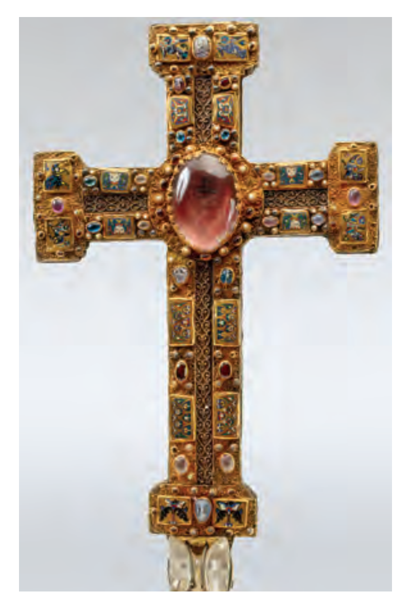


Abb. 1: Theophanu-Kreuz, Vorderseite, Goldschmiedearbeit; Gold, Silber, Email, Edel- und Glassteine, Perlen, Bergkristall, 1039-1058, H 44,5 cm. Domschatz Essen (© Domschatz Essen, Foto: Jens Nober, Essen).

belegt und regelmäßig mit Steinen, Emails und Filigran besetzt. Senkschmelzplättchen vermutlich byzantinischer Herkunft finden sich in den Kreuzenden. Die sechs leicht segmentbogigen Emailplättchen aus Zellenschmelz an den kürzeren Kreuzarmen stammen von der Essener ‚Goldenen Madonna', der bedeutendsten Kultfigur des Stifts vom Ende des 10. Jahrhunderts.[3] Während das Jesuskind der Figur noch heute seinen emailgeschmückten Nimbus trägt, ist der der Madonna nicht mehr erhalten und wurde offensichtlich unter Äbtissin Theophanu, der Enkelin der gleichnamigen ottonischen Kaiserin, für das Kreuz umgearbeitet. Die rechteckigen Emailplättchen vom Kreuzstamm befanden sich ursprünglich wohl am Thron der Marienfigur und verweisen damit ebenso auf die hoch geschätzte Plastik als auch auf die Geschichte des Stifts. Die Vierung des Kreuzes, eine Stelle, an der bei zeitgenössischen Stücken oft der Gekreuzigte gezeigt ist, wird ausgefüllt von einem großen, hochoval aufgesetzten Bergkristallcabochon. Auf rotem Stoff sind hinter dem Kristall zwei kreuzförmig aufgenähte Holzsplitter sichtbar. Unter dem Kreuzstamm ist ein weiteres Kristallelement angebracht, ein etwa hühnereigroßer Bergkristallflakon orientalischer Herkunft. Der Kantenbeschlag des Kreuzes ist nur fragmentarisch erhalten, kann durch die darauf überlieferte Inschrift jedoch belegen, dass das Kreuz durch die Essener Äbtissin Theophanu gestiftet wurde, deren Regierungszeit 1039 bis 1058 datiert.[4]

3 Zur ‚Goldenen Madonna' siehe u. a. Pawlik 2013, 159–163; Falk 2009, 62 (Kat. Nr. 5, Falk).
4 Zum Theophanu-Kreuz (Auswahl): Hermann 2011, 36f. (Kat. Nr. 18); Reudenbach 2009, 317f. (Kat. Nr. 96, Beuckers); Falk 2009, 78 (Kat. Nr. 13, Beuckers); Beuckers 2006, 112–120; Shalem 1998, 49; Jülich 1986/87, 104, 193, 199; Schnitzler 1957, 33 (Kat. Nr. 46). Umschrift auf dem Kantenbeschlag: ED[I]T[A R]EGALI GENE/RE NO/BI/LIS ISSA / THE/OPHA/[NU] / [---] / [---] / HOC / [S---].

Beim sogenannten Essener Kreuznagelreliquiar spielt Schrift ebenfalls eine Rolle, jedoch nicht als Beleg einer Stiftung. Das Reliquiar entstand, wie stilistisch nachweisbar, ebenfalls in der Zeit der Äbtissin Theophanu. In einem reich geschmückten Rahmen zeigen zwei Bergkristallplatten die so von beiden Seiten sichtbare Reliquie, einen ‚Heiligen Nagel' (Abb. 2 und 3). Eine der beiden Rahmenseiten weist Emailplättchen auf, dieselben wie am Theophanukreuz, die ursprünglich von der Goldenen Madonna stammen. Der Rahmen der anderen Seite wird von großen, unregelmäßigen Edelsteinen bestimmt, das Filigran ist hier weniger eng als auf der Emailseite. Den unteren Abschluss bildet eine spätere gotische Goldschmiedearbeit, sie verbindet das Reliquiar mit einem Schaft, durch den es beispielweise in Prozessionen auf einem Stab getragen werden konnte. Ein dreipassförmiger Bügel bekrönt das Reliquiar, auch dieser stammt, ebenso wie die Goldtülle darunter und der Steinbesatz der Kanten, aus dem 14. Jahrhundert.[5]



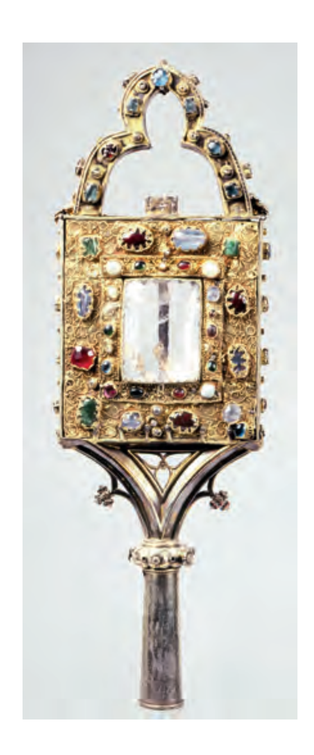


Abb. 2 und 3: Kreuznagelreliquiar, Email- und Steinseite, Goldschmiedearbeit; Gold, Silber, Email, Edel- und Glassteine, Perlen, Bergkristall, 1039-1058, H gesamt 39,8 cm. Domschatz Essen (© Domschatz Essen, Fotos: Jens Nober, Essen).

5 Zum Kreuznagelreliqiar (Auswahl): Reudenbach 2009, 351f. (Kat. Nr. 121, Schaller); Falk 2009, 80 (Kat. Nr. 14, Beuckers); Beuckers 2006, 108–112; Diedrichs 2001, 48–50; Brand/Eggebrecht 1993, Bd. 2, 389f. (Fillitz); Hahnloser/Brugger-Koch 1985, 82 (Kat. Nr. 13); Westermann-Angerhausen 1973, 181–190; Schnitzler 1957, 32 (Kat. Nr. 41); Arens 1908, S. 205f.

Bislang ging man davon aus, dass bei der Neumontage des Stückes im 14. Jahrhundert auch die Rahmen verändert wurden, denn ein Reliquiar mit einem solch großen Kristallfenster wäre im 11. Jahrhundert einzigartig, im 14. Jahrhundert hingegen nicht ungewöhnlich. Besondere Aufmerksamkeit verdient jedoch eine Authentik, die die Nagelreliquie begleitet. Authentiken, also Beschriftungen, meist auf Pergament, waren im Mittelalter an Reliquien üblich. Das Schriftband aus dem Essener Kreuznagelreliquiar ist heute zerrissen. Es orientierte sich in seiner eckigen Form ursprünglich an den Goldrahmen, zwischen den Kristallen eingelegt mag es wie eine zusätzliche Rahmung der Reliquie gewirkt haben. Von beiden Seiten war es mit demselben Text beschriftet (Abb. 4), sinngemäß stand hier: „Die ihr an Christi Leiden glaubt, seht hier den Nagel.“[6] Im Rahmen einer Untersuchung im Jahre 2014 konnte die Schrift auf der Authentik genauer untersucht werden, die Analyse ergab eine Entstehung des Pergamentrahmens wohl gegen Ende des 11. oder im 12. Jahrhundert.[7] Da die Authentik beidseitig beschrieben ist, ist davon auszugehen, dass spätestens zu dieser Zeit die beidseitige Sichtbarkeit der Reliquie durch Kristallplatten gegeben war. Das Kreuznagelreliquiar steht damit als Reliquienbehälter, der seinen Inhalt beidseitig sichtbar macht, zur Zeit seiner Entstehung ohne erhaltene Parallelen da, was die beiden unter Äbtissin Theophanu entstandenen Reliquiare zu einem bedeutenden Ensemble für die frühe Verwendung von Kristall an Reliquiaren macht.

Als drittes, weit jüngeres Beispiel für sichtbarmachende Reliquienbehälter dient ein Exemplar, dessen Form dann im späten Mittelalter weit verbreitet ist, in diesem Falle ebenfalls ein Beispiel mit Schrift (Abb. 5). Diese Reliquiare orientierten sich mit ihren großen Glas- oder Kristallzylindern an den zeitgenössisch üblichen Hostienmonstranzen. Solche sogenannten Ostensorien tragen den Reliquienbehälter auf Fuß und Schaft, an diesem Stück mit Miniaturarchitektur geschmückt, die ikonographische Bezüge zum himmlischen Jerusalem zulässt. Eine Inschrift unter dem Fuß, also gewöhnlich nicht sichtbar, bezeugt, dass das Reliquiar im Jahre 1458 von Albert Pilsticker gestiftet wurde, der von 1445 bis 1460 als Mitglied des Essener Rates belegt ist und von 1452 bis 1457 als Kirchenmeister von St. Gertrud, einer Essener Filialkirche. Was die Sichtbarkeit der Reliquien angeht, so ist hier ein zeitgenössisch typischer Befund zu sehen: Die enthaltenen Reliquien verschiedener Heiliger liegen zwar im Glaszylinder, sind aber selbst in Stoff eingeschlagen – in diesem Falle ist die Umnähung zwar neuzeitlich, aber die Präsentation von Knochenreliquien ohne Stoff ist generell eher ungewöhnlich. Zusätzlich zeigt dieses Stück eine Art Urkunde vom Ende des 19. Jahrhunderts, die unter Nennung des Notierenden unter anderem die im Zylinder geborgenen Reliquien aufzählt.[8]

---

6 QUI / XPMPASSVC / REDITISHIC / CERNITECLA / VVM.

7 Untersuchung durch Dr. Katrinette Bodarwé, der herzlicher Dank gilt.

8 Umschrift unter dem Fuß: *dedit · albertus · pilsticker / a(n)no m´ ccccl viii*. Literatur (Auswahl): Hermann 2011, 103 (Kat. Nr. 74); Falk 2009, 127 (Kat. Nr. 27, Hermann).



Abb. 4: Entnommener Pergamentrahmen, sichtbar sind die gleichlautenden Passagen der beiseitigen Beschriftungen. Domschatz Essen (© Domschatz Essen).



Abb 5: Reliquienostensorium des Albert Pilsticker, Godschmiedearbeit aus vergoldetem Silber, Glaszylinder, 1458, H 46 cm. Domschatz Essen (© Domschatz Essen, Foto: Jens Nober, Essen).

2 Die sichtbare Nutzung der Reliquiare im mittelalterlichen Frauenstift Essen

Der Stiftsschatz aus dem einstmals mächtigen Frauenstift Essen ist insofern für die Fragestellung der mittelalterlichen Sichtbarkeit ein idealer Forschungsgegenstand, als nicht nur der ab dem 10. Jahrhundert im Laufe des Mittelalters gewachsene Schatz fast in Gänze erhalten ist, sondern auch noch der spätmittelalterliche *Liber ordinarius* der Essener Stiftskleriker existiert, ein Regelbuch für die Gottesdienstordnungen im Kirchenjahr aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts. Seine Auswertung zeigt, dass die Reliquiare kaum in unserem heutigen Sinne sichtbar waren, vor allem nicht den Laiengläubigen. Etwa hundert jährliche Prozessionen sind im *Liber ordinarius* beschrieben, 22 bis 29 davon, also etwa ein Viertel, fanden mit Reliquiaren statt. Darüber hinaus sind etwa eine Handvoll nicht oder nicht ausschließlich an Prozessionen gebundene Verwendungen von Reliquiaren in dem Dokument überliefert, zum Beispiel die jährliche Reliquienzeigung zum Kirchweihfest, die Segnung mit einem Armreliquiar oder die Niederlegung von Reliquiaren im Heiligen Grab im Rahmen der Osterfeiern.[9] Soweit diese Überlieferungen ein einigermaßen repräsentatives Bild wiedergeben, war die Nutzung der Reliquiare ausschließlich liturgisch-rituell gebunden und nahsichtiges Betrachten nur denen möglich, die in den Liturgien oder ihrer Vorbereitung mit den Objekten hantierten und damit für die meisten Stifts- und Pfarrangehörigen ausgeschlossen. Außerhalb dieser festlichen Nutzungen erfolgte die Aufbewahrung der Reliquiare und übrigen Schatzstücke in den Schatzkammern, vor den Augen aller verborgen.[10]

Selbst in der Nahsicht ist von den Reliquien hinter Kristall auch nur im Ausnahmefall etwas zu erkennen. Sofern es sich nicht um Passionsreliquien wie beispielsweise Holz vom ‚Wahren Kreuz‘ oder Dornen der Passionskrone handelt, sind die Reliquien üblicherweise in kostbare Stoffe vernäht und/oder von Reliquienauthentiken verdeckt. Auch die bezugsreichen Ikonographien und Bildwelten dieser Gegenstände sowie ihre Inschriften waren schon allein aufgrund ihrer geringen Größe nie oder so gut wie nie zu erkennen. Damit stellt sich die Frage, warum gerade der transparente und sichtbar machende Kristall zum Hauptmerkmal der mittelalterlichen Reliquiare

9 Die Anzahl der Reliquienprozessionen variiert durch die Freitage zwischen dem beweglichen Tag Fronleichnam und dem Fest Kreuzerhöhung. Zu den weiteren Festen Arens 1908, 29, 52f., 101f., 155, 255. Zur Zahl der Gesamtprozessionen siehe: Muschiol 2000, 27.

10 Der Essener *Liber ordinarius* berichtet von zwei Situationen auf dem Frauenchor, bei denen den Stiftsdamen Reliquiare näher zugänglich waren, vgl. Arens 1908, 27, 52f., 155. Was sich über diese beiden Feiern hinaus dort abspielte, ist im Ordinarius der Stiftskleriker nicht verzeichnet. Das Handbuch der Küsterin des Dominikanerinnenklosters aus Nürnberg gibt eine Vorstellung davon, wie vielleicht auch auf dem Essener Frauenchor mit Reliquien umgegangen wurde, vgl. Weilandt 2003. Wie die im *Liber ordinarius* kurz erwähnten Bauernprozessionen aussahen, die offensichtlich auch mit Reliquiaren stattfanden, muss offenbleiben, Arens 1908, 260.

avancieren konnte, der uns heute in der musealen Nahsicht der Objekte eine Sichtbarkeit der Reliquien vorspielt.

3 Kristall, Sichtbarkeit und Präsenz: Die Geschichte des Kristalls an Reliquiaren

Erste Reliquiare mit Kristalleinsätzen tauchen im 11. Jahrhundert auf, darunter das bereits beschriebene Theophanu-Kreuz. Ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sind vermehrt Reliquiare erhalten, die neue und sehr verschiedene Lösungen zur Sichtbarkeit der Reliquien zeigen, und dazu meist Bergkristall nutzen.[11]

Es existieren verschiedene Erklärungen dafür, dass Kristall ab dem 13. Jahrhundert den dominierenden Werkstoff an Reliquiaren darstellt – und in diesen Erklärungsansätzen wird fast ausschließlich mit der Sichtbarkeit argumentiert. Oft herangezogen wird das Konzil von 1215, das verbietet, Reliquien außerhalb ihrer Behälter zu zeigen. Dies wurde meist so verstanden, dass als Reaktion darauf die Reliquiare durchsichtig werden mussten, um Reliquien weiterhin sichtbar präsentieren zu können. Die Vorschrift des vierten Laterankonzils scheint jedoch eher ein Versuch der Kurie zu sein, den aufkommenden Reliquienhandel in Folge der Plünderung Konstantinopels im Jahre 1204 zu reglementieren, und der Denkmalbestand zeigt, dass Reliquien schon vor 1215 hinter Kristall aufbewahrt wurden.[12] Auch Einflüsse aus Byzanz werden verantwortlich gemacht, den Einsatz von Bergkristall und die Sichtbarkeit der Reliquien gefördert zu haben. Zum einen wird hier auf orientalische Kristallflakons verwiesen, die bereits früh in westliche sakrale Schatzstücke integriert wurden – auch das Theophanu-Kreuz zeigt ein solches Exemplar. Weiter wird argumentiert, dass durch den Kontakt mit der Ostkirche besonders während der Kreuzzüge ein freizügigerer Gebrauch von Reliquien auch im Westen Einzug hielt und dieser die Entwicklung neuer Reliquiarformen gefördert habe, die nun auch von byzantinischen Vorbildern beeinflusst seien.[13] Die Verehrung von Reliquien war in Byzanz jedoch mindestens ebenso wie im Westen liturgischen Reglementierungen unterworfen,[14] und Bergkristall besitzt in der religiösen Schatzkunst des Ostens keine große Bedeutung, so dass dort keine Vorbilder für Reliquiare mit Kristalleinsätzen auszumachen sind.

---

11 Zur bisherigen Einordnung des Denkmalbestandes unter dem Gesichtspunkt der Sichtbarkeit siehe: Toussaint 2011, 83–132; Diedrichs 2001, 37–114.

12 Siehe hierzu z. B.: Kühne 2000, 557–561. Zum Denkmalbestand vgl. vorhergehende Anmerkung.

13 Toussaint 2011, bes. 42f., 92, 163; Belting 1985, 176; Wentzel 1972, 61; Rückert 1957.

14 Vgl. bspw. die Verehrung der Kreuzreliquie in der Hagia Sophia zu Ostern: Donner 1979, S. 412–414.

Vermutlich, so die hier vorzustellende These, trugen vielmehr zwei andere Faktoren dazu bei, dass Kristall im Zusammenhang mit Reliquien große Bedeutung erlangte: Die allegorische und vor allem christologische Deutung des Bergkristalls sowie seine Durchlässigkeit für Licht, der im Zusammenhang mit Heiligenreliquien eine besondere Bedeutung zukommt.

4 Die christologische Bedeutung von Kristall

Die allegorische Deutung des Bergkristalls gründet vor allem auf der Apokalypse des Johannes. Dort wird Kristall sowohl auf das gläserne Meer vor dem Thron Gottes (Offb 4,6) als auch auf das lebendige Wasser bezogen, zu dem das Lamm die Seligen führen wird (Offb 7,17). Bereits seit der Antike wird der Bergkristall auch mit gefrorenem Wasser und Eis assoziiert. Diese Deutungen erlauben ein weites Spektrum christologischer Interpretationen: Rupert von Deutz (gest. 1129) sieht den Bergkristall als Sinnbild Christi, der die gebrechliche Natur des Menschen durch seine Auferstehung festigt, so wie das Wasser zu Eis gefriert. Für Richard von St. Viktor (gest. 1173) ist das gläserne Meer die reinwaschende Taufe, das Glas die Klarheit der Erkenntnis und der Kristall die in Gott gefestigten Auserwählten. Bernhard von Clairvaux (gest. 1153) beschreibt den Bergkristall als Bild der heiligen Jungfrau Maria und der reinen Empfängnis: So wie Maria vom Heiligen Geist werde auch der Kristall vom Sonnenstrahl durchdrungen.[15] Somit kann der Stein in der christologischen Deutung sowohl für Christus selbst, für Inkarnation, Taufe und Auferstehung stehen.

In dieser Tradition wird Bergkristall beispielsweise am Theophanu-Kreuz eingesetzt. Hier kann nicht nur der Kristall mit der zentralen Kreuzreliquie als doppelte Vergegenwärtigung Christi gelesen werden. Als „Wasser des Lebens, klar wie Kristall" wird in der Apokalypse die Quelle des Lebens beschrieben, die vom Thron des Lammes und des Gottes entspringt (Offb 7,17 und 22,1), der auch als Opferkreuz gesehen werden kann. Am Theophanu-Kreuz wird die Quelle des Lebens in Form des Kristallknaufes unter dem Kreuzstamm vergegenwärtigt. An dieser Stelle kann Kristall darüber hinaus mit dem Kelch in Verbindung gebracht werden, der das Blut Christi empfängt. Das bezugsreiche Material Kristall wurde oft mit der Kelchsymbolik verbunden,[16] und Kristallkelche bildeten im hohen Mittelalter eine ehemals durchaus verbreitete, aber nicht erhaltene Gruppe liturgischer Instrumente.[17]

Kristall wurde nicht nur als ein allgemeines christologisches Symbol verstanden, sondern konnte auf diese Weise in ein konkretes, beabsichtigtes ‚Erzählprogramm'

15 Wittekind 2004, 185; Shalem 1998, 147–150; Henze 1991, 445f.; Engelen 1978, 28f., 235–238, 335f.
16 Zu Bergkristall und Kelchsymbolik vgl. Toussaint 2010, 110f.; Shalem 1998, 149.
17 Bischoff 1967, 18, 23, 35, 38, 109, 126.

eingebunden werden. Bergkristall wurde also nicht nur aufgrund seiner Transparenz und Fähigkeit zur ‚Sichtbarmachung' als Material für die religiöse Schatzkunst ausgewählt.

5 Bergkristall an religiöser Schatzkunst: Licht und Heiligkeit

Auch die Durchlässigkeit des Kristalls für Licht wurde an religiösen Schatzstücken bewusst genutzt. Wie diese Materialeigenschaft auf besonders effektreiche Art eingesetzt werden konnte, zeigt der singuläre, heute sogenannte ‚Krodo-Altar' oder ‚Goldene Altar' aus der Stiftskirche St. Simon und Judas in Goslar (Abb. 6), der meist anhand der markanten Tragefiguren um 1100 datiert wird. Er verfügt über eine marmorne Mensa sowie ein eingesetztes marmornes Reliquiensepulcrum und stellt somit einen vorschriftsmäßigen Altar dar. Die Wände des Altarkastens zeigen geometrische Aussparungen. Ursprünglich waren dort Schmuckplatten aus Kupfer eingesetzt, von denen sich eine im Fragment erhalten hat. Filigranschmuck, besonders aber ehemals eingesetzte, durchscheinende Steine, wahrscheinlich Bergkristall, machten ihr Erscheinungsbild aus. Ursprünglich zu verschließende Öffnungen in der Bodenplatte erlaubten das Einstellen von Lampen oder Kerzen. Der *Liber ordinarius* der Stiftskirche von 1435 berichtet, dass der Altar zur Weihnachtsmesse und zu den Festen des heiligen Hilarius und des Erzengels Michael erleuchtet wurde.[18]

Diese eindrucksvoll umgesetzte Verbindung von Heiligkeit und Reliquien, Licht und Kristall stellen parallel auch zeitgenössische Quellen her. So verwenden schon Beschreibungen aus dem 6. Jahrhundert das Leuchten als einen Topos von Heiligkeit und ein Kennzeichen von Reliquien: Nach Wundererzählungen des Gregor von Tours (gest. 594) sah Abt Brachio während der nächtlichen Vigil eine ‚Kugel unendlichen Feuers' aus Reliquien hervorleuchten. Die Reliquien des heiligen Martin sandten anlässlich einer Weihefeier einen Blitz als Zeichen seiner *virtus* aus, und der heilige

---

18 Heute Goslarer Museum. Altarkasten H 76 cm, B 100 cm, T 74,4 cm, H gesamt 117 cm. Bronze, um 1100, Niedersachsen. Das Sepulcrum ist heute leer. Literatur (Auswahl): *Die Salier* 2011, Bd. 2, 102 (Kat. Nr. 50, Meier); Stiegemann/Wemhoff 2006, Bd. 2, 92–94, (Kat. Nr. 78, Kahsnitz); *Reich der Salier* 1992, 257f. (Schulze-Dörrlamm), Datierung hier: 1. Hälfte 12. Jahrhundert; Apphun 1986/87, 69–98, hier um 1080 datiert. Die einzig erhaltene Filigranscheibe war 1960 noch vollständig erhalten, allerdings ohne Steine. Ein Stich von 1707 zeigt den Altar noch mit mehreren der Schmuckscheiben, vgl. Appuhn 1986/87, 70f., 77. Appuhn vermutet, der Kasten sei ursprünglich Teil eines Thrones gewesen, vgl. ebd. 80f. Bergkristall scheint als Schmuck für die Filigranscheiben plausibel, Appuhn zieht hier die niedersächsischen Scheibenkreuze des 12. Jahrhunderts heran, in die Bergkristalle ebenfalls von beiden Seiten lichtdurchlässig eingepasst wurden. Schulze-Dörrlamm und Kahsnitz schließen sich dieser Einschätzung an. Letzterer zieht statt Kristall auch Glasfluss in Betracht.



Abb 6: Sog. Krodo-Altar aus Goslar mit einzig erhaltener Schmuckscheibe. Bronze, um 1100, H Altarkasten 76 cm. Kugeln über den Trägerfiguren verfälschend ergänzt und heute wieder entfernt. Goslarer Museum (Foto: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz / V. Iserhardt.)

Solemnis machte mit einem Glühen auf sein verstecktes Grab aufmerksam.[19] Im späten 10. Jahrhundert wird die Krypta von Winchester nicht nur durch Lichtöffnungen, sondern durch Reliquien als mit „dem Licht der verborgenen Sonne“ erhellt beschrieben, und auch Abt Suger von St. Denis (gest. 1151) nennt die sterblichen Überreste der Heiligen „strahlend wie die Sonne“.[20] Thiofrid von Echternach (gest. 1110) beschreibt im seinem Werk Flores *epytaphii sanctorum* Reliquien als angezündete Lampen, „wahre Lichter der Welt“.[21] Heiligkeit kann also durch Lichtschein sichtbar werden. Wie selbstverständlich diese Vorstellung im Mittelalter war, zeigen die üblichen Darstellungen von Heiligenscheinen oder Lichtmandorlen. Kristall besitzt die Fähigkeit,

19 De Nie 1987, 190, 179, 189; Angenendt 2002, 387–398, 391. Zum Begriff der *virtus* siehe Kroos 1985, 38 und Angenendt 1994, 155–158.

20 *Narratio metrica de sancto Swithuno* des Wulstan, Palazzo 2011, 104f. und Anm. 33, 108; Komm 1990, 97, in Anlehnung an Mt 13,43.

21 Angenendt 2002, 393, in Anlehnung an Mt 5,14.

für das Licht – Zeichen von Heiligkeit und *virtus* der Heiligen – durchlässig zu sein und es zu transportieren. Im Falle des Goslarer ‚Krodo-Altars' wurde dieser Effekt im Gottesdienst inszeniert. An Reliquiaren macht Kristall also nicht nur sichtbar, er lässt die kostbaren und wirkungsmächtigen Reliquien durch seine transparente Membran hindurch wirken. Seine Durchlässigkeit für Heiligen-*virtus* war offensichtlich ein verbreiteter Gedanke. Hieronymus (gest. 420), der Apokalypsenkommentar des Beatus (Beatus von Liebana zugeschrieben, gest. nach 798) sowie die frühmittelhochdeutsche Dichtung *Vom Himmlischen Jerusalem* (um 1140) beschreiben übereinstimmend die zwölf Tore der himmlischen Stadt ergänzend zum biblischen Text aus Kristall,[22] denn die Johannes-Apokalypse berichtet, die Tore des Himmlischen Jerusalems seien nie verschlossen: Der klare Kristall ist zwar feste Materie, aber dennoch keine Barriere.

Das Platzieren der Reliquien hinter Kristall dient damit dem Wunsch, ihre Wirkung ungehindert fließen zu lassen, und weniger einer tatsächlichen Betrachtungsmöglichkeit. Dies scheint einmal mehr vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sakralarchitektur plausibel, denn auch diese setzt sich stark mit der Raumwirkung von Heiligkeit auseinander. Hier sind ebenso Strategien der Inszenierung und Lenkung von Heilsströmungen im Kirchenraum nachzuweisen.

6 Wirkungswege des Heiltums: Unsichtbare Reliquiare und ihre sichtbaren Verweise

Das bewusste Leiten und Verteilen von Heilswirkungen im Raum in der mittelalterlichen Architektur wurde bislang nicht systematisch untersucht. In Bezug auf die Essener Stiftskirche ist es Clemens Kosch, der auf solche Phänomene hinweist, die im engen Zusammenhang zu den Reliquien und ihren Aufbewahrungsorten stehen. Im Obergeschoss des ottonischen Westbaus (997-1001) befinden sich zwei tonnengewölbte Kammern, die aus den Mauern der Westbau-Querflügel ausgespart wurden und die er als Schatzkammern deutet. Hier öffnete sich „jeweils ein kleiner kreuzförmiger Oculus nach Osten, um so auf diese verborgenen Kammern aufmerksam zu machen und die Segenswirkung dort verwahrter Heiltümer ins Kircheninnere zu lenken" (Abb. 7).[23] Auch der Mitte des 12. Jahrhunderts errichtete und sicher als

22 Offb 21, 25: „Und ihre Tore werden nicht verschlossen am Tage; denn da wird keine Nacht sein." Henze 1991, 444. Zu *Das Himmlische Jerusalem*: Richardsen 2011, 695. Natürlich spielt hier die Blickdurchlässigkeit des Kristalls eine große Rolle: Klarheit, Farblosigkeit, Licht, Kristall, Reinheit und Glanz sind auch in den zeitgenössischen optischen Abhandlungen verwendete Größen. Vgl. Schleusener-Eichholtz 1985, Bd. 1, 31, 68f., 80, 137, 144. Zur Lichtmetaphorik des 12. Jahrhunderts in der Optik vgl. Lindberg 1987, 181–255.

23 Kosch 2010, 18. Die südliche Kammer ist heute durch den Einbau einer Orgel verändert.



Abb 7: Öffnung von der Kammer im nördlichen Westwerk in das Seitenschiff, Münsterkirche Essen (Foto: Autorin).

Schatzkammer zu identifizierende Raum im Obergeschoss der südöstlichen Vorhalle besaß in der Südwand ähnliche Öffnungen in Form von gitterartig durchbrochenen Steinplatten, jedoch nicht zum Kircheninneren, sondern zum Außengelände hin gerichtet.[24] Durchbrüche zwischen Orten, in denen Reliquiare aufbewahrt wurden, und dem Kirchenraum sind auch in anderen Bauten festzustellen, etwa in St. Kunibert und St. Pantaleon sowie möglicherweise ehemals in St. Martin in Köln.[25]

Schatzkammern besaßen jedoch nicht nur Öffnungen in den Kirchen- und Außenraum, sie wurden oft an sehr bewusst gewählten Orten angelegt. Die Essener

24 Kosch 2010, 25; Zimmermann 1956, 129f., 194. Die Ost- und Westwände besaßen kleine Tuffsteinfenster, vgl. Zimmermann 1956, 194.
25 Kosch 1992, 96–101; Kosch 2000, 48–50, 97f.

Schatzkammer in der südöstlichen Vorhalle befand sich über der *janua rubea*, dem Zugang für die stiftsexternen Kirchenbesucher. Kosch charakterisiert das so angelegte Ensemble als

> vertikal funktionierende Segensspende zugunsten der unter einem solchen Schatzraum durch die jeweiligen Portale schreitenden Personen [...], wie dies ähnlich auch vom rituellen Unterqueren bühnenartig erhöht hinter einem Altar aufgestellter Heiligenschreine geglaubt wurde.[26]

Ähnlich ist die Situation für Laien beispielsweise im Mainzer Dom und in St. Severin in Köln prozessierten die Mönche täglich unter der Schatzkammer entlang.[27]

Ein weiterer, anders angelegter ‚Wirkungskanal' ist in Essen in der Krypta sichtbar. Sie wurde 1051 geweiht und war vermutlich bis zum gotischen Umbau der Stiftskirche zweigeschossig. Zwei große, oktogonale und heute vergitterte Gewölbeöffnungen von über zwei mal zwei Metern Größe verbinden heute Krypta und Chorgeschoss, vor dem gotischen Umbau also wohl die beiden Kryptengeschosse (Abb. 8). Die Gestalt der ursprünglichen Krypta ist nicht zuverlässig zu rekonstruieren, und bei den Achtecköffnungen kann es sich auch um Hinzufügungen des gotischen Umbaus Ende des 13. Jahrhunderts handeln.[28] Früh- und hochmittelalterliche Krypten sind, wie Almuth Klein herausarbeiten konnte, Orte der Heiligengräber oder deren Symbol. Sie wurden als Teil des Chores verstanden und waren damit nur zu besonderen Anlässen zugänglich.[29] Die Verbindung zwischen Krypta und Kirchenraum kann also auch als bewusste Lenkung der Kraft der Heiligen gesehen werden. Solche Verbindungen gab es nicht nur in Essen, sondern recht oft, zum Beispiel in den Domen von Augsburg und Regensburg, in St. Gereon, St. Severin und St. Maria Lyskirchen in Köln sowie der Kirche des Klosters Essen-Werden. Meist sind es einfach nur Schächte, die beim Kreuzaltar oder im Hochchor münden.[30] Ihre oberen Öffnungen befanden sich im Boden oder als eine Fenestella im Altar. Sie besitzen unterschiedliche Maße und können daher nicht eindeutig als Hör- oder Sichtverbindungen gedeutet werden. Klein charakterisiert diese Öffnungen als Weg für den „Duft des Heiligen", eine Bezeichnung, die dem *Liber Pontificalis* entlehnt ist.[31]

---

26 Kosch 2010, 25f.

27 Kosch 2000, 97f. sowie Kosch 2011, 11, 36. Als ähnliche Beispiele nennt Kosch die Hildesheimer Michaeliskirche, Reichenau-Mittelzell und Nivelles. Vgl. auch Kosch 2010, 26.

28 Lange 2003, 164. Die oktogonalen Öffnungen wurden erst 1996/97 wieder freigelegt, nachdem sie wohl in den 1950er Jahren mit Beton geschlossen worden waren. Siehe hierzu: Dohmen 1998, 91–102, 94f.

29 Klein 2011, 6, 66, zu den ‚Kultschächten' auch bereits Straub 1987, 175–177.

30 Klein 2011, 9; Kosch 2010, 35f.; Kosch 2000, 42, 56f., 102; Schmitt 2012, 125–141.

31 *Supra che confessionem respicientem ad ortum solis miri odoris celaturarum compagine coapavit imfra consurgentes siquidem bases altaris [...].* In: Duchesne 1892, Bd. 2, 80, c. XXXXII (Gregoris IIII).



Abb 8: Südöstlicher Teil der Krypta, Blick nach Westen, Münsterkirche Essen (Foto: Autorin).

Die Öffnungen in der Essener Krypta sind außergewöhnlich groß und es ist nicht gesichert, welchen Gräbern diese Verbindung galt. Die Bestattungslage zeigt sich recht unübersichtlich, vor dem zentralen Johannesaltar könnten gleich drei Essener Äbtissinnen bestattet worden sein: Agana (gest. 965?), Mathilde (gest. 1011) und Svanhild (gest. 1085).[32] Möglicherweise befand sich auch das Grab des Stiftsgründers Altfrid bis zum gotischen Umbau in der Krypta.[33] Die Öffnungen zu den verehrten Gräbern in

Hier Übersetzung nach de Blaauw 1995, 563 Anm. 7. Klein übersetzt “Duft des Verborgenen”, Klein 2011, 9 Anm. 60.

32 Lange 2003, 174–179.

33 Ab der Mitte des 11. Jahrhunderts, möglicherweise als Reaktion auf die Essener Kryptenanlage, wird die Krypta im nahen Kloster Werden erneuert, wo eine Vertikalöffnung die in der Krypta befind-

der Krypta passen jedoch sowohl in das 11. als auch in das 13. Jahrhundert, denn in beiden Perioden wurde der Kult um Mathilde, eine der ersten Äbtissinnen, sowie um den Stiftsgründer forciert.[34]

Diese Wirkungskanäle in der Kirchenarchitektur verdeutlichen in unserem Zusammenhang zwei wichtige Aspekte: Einerseits wird die Heilswirkung, die von Heiligenreliquien ausgeht, bewusst im sakralen Raum gelenkt, andererseits sind zwar die Öffnungen der Wirkungswege sichtbar, nicht aber der ‚Herd' der Heilswirkung selbst, die Sarkophage, Altäre oder Reliquiare, geschweige denn die Gebeine. Unsichtbarkeit des Heiltums im Kirchenraum ist also ebenso Bestandteil der Heiligenverehrung wie der Glaube an ihre Wirkung.

7 Eine Bilanz: Kristall, Wirkung und Sichtbarkeit

Sichtbare Präsentationen der Reliquiare zu hohen Festen waren unbestritten herausgehobene Ereignisse im Kirchenjahr. Selbst bei heutiger nahsichtiger Betrachtung der Reliquiare muss jedoch eingestanden werden, dass eine tatsächliche Sichtbarkeit im Sinne einer Betrachtungsmöglichkeit oder Nahsicht der hinter Kristall eingelegten Reliquien allein aufgrund ihrer geringen Größe kaum gegeben ist – genauso wie die der Ikonographien, Bilder und Schriften an den Reliquienbehältern oder der Authentiken. Die Kristalle ermöglichten nach dem damaligen Verständnis vermutlich viel eher die segnende Wirkung der Reliquien auf die Gläubigen. Die schützende und heilende Kraft der Heiligen im Kirchenraum war auch gegeben, wenn die Reliquiare nicht sichtbar waren, dafür sorgten architektonisch vorgegebene Wirkungswege.

Bergkristall eignet sich besonders zum ‚Transport' des Heiligen an die Oberfläche des Reliquiars und zur Lenkung der innewohnenden Heilskraft nach außen. Die Kraft der Reliquien wird oft mit Licht gleichgesetzt, für ihre Durchlässigkeit ist also Bergkristall das geeignete Material. Ähnliche Strategien der Durchlässigkeit der *virtus* lassen sich in der Sakralarchitektur feststellen, die ebenfalls die Kraft der Reliquien im Kirchenraum lenkt. Der Kristall, der mit Menschwerdung, Passion und Auferstehung in Beziehung gesetzt wird, bindet die hinter ihm geborgenen Reliquien darüber hinaus in das übergeordnete Konzept des biblischen Heilsgeschehens ein. Die Sichtbarkeit der Reliquien ist damit sicher ein Aspekt der Verwendung von Kristall an Reliquiaren, aber nicht unbedingt der entscheidende.

Abschließend sollen einige Bemerkungen zu Reliquiaren und Reliquien und ihrer Sichtbarkeit im späten Mittelalter das bislang Dargestellte kontextualisieren, denn

---

liche Grablege Liudgers mit dem Hochchor verband. Siehe hierzu: Schmitt 2012, 138; Kosch 2010, 35f.; Lange 2003, 183; Dohmen 1999, 264–267.

34 Leenen 2008, 292.

gerade der Kunst des späten Mittelalters haftet der problematische Begriff der ‚Schaufrömmigkeit' an. Eine zunehmende Sakramentsverehrung und die Elevation der Hostie in der Messe fügen dem Formenrepertoire der forcierten Sichtbarkeit sicherlich neue Elemente hinzu – verwiesen sei hier nur auf die neuen Formen der Hostienmonstranzen. Aber auch das hier dargestellte System der Durchlässigkeit wird im späten Mittelalter fortgeführt. Auch außerhalb der Krypten finden Reliquien nun feste Orte im Kirchenraum, wie zum Beispiel in Reliquiennischen, vor allem im Chorbereich, wie es in den Domen von Bamberg, Regensburg und Magdeburg der Fall war. Von den nun üblichen Sakramentshäuschen beeinflusst, entstehen auch Miniaturarchitekturen für Reliquien.[35] Alle diese Aufbewahrungsorte weisen Maßwerkdurchbrüche auf – sicher zur optischen Inszenierung, aber daneben werden so wieder auch ‚heilsdurchlässige' Verbindungen zu den enthaltenen Reliquien geschaffen. Parallel tritt nun an den Reliquiaren ein neues Phänomen auf: Nicht nur Kristalle, sondern auch direkte Durchbrüche in der Oberfläche der Reliquienbehälter öffnen sich nun zu den Reliquien hin. In ihrer kleinteiligen Ausführung, meist als Miniaturmaßwerk, werden sie nicht der Sichtbarmachung der enthaltenen Reliquien gedient haben können, sondern der Lenkung der Heiligenkraft nach außen, wie es beispielsweise an den beiden spätmittelalterlichen Armreliquiaren aus dem Essener Domschatz deutlich wird (Abb. 9 und 10).[36]

Wie bei der Sakralarchitektur, bei der architektonisch angelegte Wirkungswege das Heilige inszenieren und markieren, es selbst aber nicht sichtbar machen, muss den Reliquiaren eine Tradition der Unsichtbarkeit zuerkannt werden. Ikonographien, wertvolles Material, Form und Inschriften waren wichtige Bedeutungsträger auf diesen Hüllen der Heiligen, die angemessen schienen, die unermesslich wertvollen Gebeine bewahren zu dürfen. Die Sichtbarkeit dieser kostbaren Behälter stand jedoch offensichtlich ebenso wenig im Mittelpunkt ihrer Gestaltung und Nutzung wie die der in ihrem Inneren geborgenen Reliquien. Vielmehr scheint es, als sei das, was wir heute als Möglichkeiten für den Blick in das Innere wahrnehmen, Mechanismen, um die segnende Kraft der Reliquien nach außen wirken zu lassen – im Kleinen in den Reliquiaren, im Großen in der Architektur.

35 Beispielweise in Westfalen in Herford, Paderborn und Soest. Siehe: Karrenbrock/Kempkens 2009, 54-59.

36 Amreliquiar des Quintinus und sogenanntes zweites Armreliquiar des heiligen Basilius (vor dessen Oculus sich keine Glas- oder Kristall-, sondern eine Hornplatte befindet). Siehe (Auswahl): Hermann 2011, 110f., 117f. (Kat. Nr. 81, 89); Falk 2009, 132, 134 (Kat. Nr. 49, 50, Hermann); Hermann 2007, 243–255; Fritz 1982, 271f.





Abb. 9 und 10: Jüngeres Armreliquiar des hl. Basilius und Armreliquiar des hl. Quintinus, Golschmiedearbeit aus teilvergoldetem Silber, Perlen, Edelsteine, Hornplättchen (Basilius-Reliquiar), 2. Hälfte 15. Jahrhundert, und nach 1491, H. 53,5 cm und 55 cm. Domschatz Essen (© Domschatz Essen, Foto: Jens Nober, Essen).

Literaturverzeichnis

Angenendt, Arnold (2002), „Der Leib ist klar, klar wie Kristall“, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München, 387–398.

Angenendt, Arnold (1994), *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, München.

Appuhn, Horst (1986/87), „Beiträge zur Geschichte des Herrschersitzes im Mittelalter, II. Teil: Der sogenannte Krodo-Altar und der Kaiserstuhl in Goslar“, in: *Aachener Kunstblätter* 54/55, 69–98.

Arens, Franz (1908): *Der Liber Ordinarius der Essener Stiftskirche. Mit Einleitung, Erläuterung und einem Plan der Stiftskirche und ihrer Umgebung im 14. Jahrhundert*, Paderborn.

Belting, Hans (1985), „Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen“, in: Anton Legner (Hg.), *Ornamentae Ecclesiae* (Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in Köln 1985, Bd. 3), Köln, 173–183.

Beuckers, Klaus Gereon (2006), „Das älteste Gandesheimer Schatzverzeichnis und der Gandersheimer Kirchenschatz des 10. und 11. Jahrhunderts“, in: Martin Hoernes u. Hedwig

Röckelein (Hgg.), *Gandersheim und Essen. Vergleichende Untersuchungen zu sächsischen Frauenstiften* (Essener Forschungen zum Frauenstift 4), Essen, 97–129.
Bischoff, Bernhardt (Hg.) (1967), *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse. Erster Teil: Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München IV), München.
de Blaauw, Sible L. (1995), Die Krypta in stadtrömischen Kirchen: Abbild eines Pilgerziels, in: *Ergänzungsband des Jahrbuchs für Antike und Christentum* 20,1 (Akten des XII. internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Bonn, 22.–28. September 1991), Münster, 559–567.
Brandt, Michael/Eggebrecht, Arne (Hgg.) (1993), *Bernward von Hildesheim* (1993), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, (Katalog zur Ausstellung des Dom- und Diözesanmuseum und des Roemer- und Pelizaeus-Museum in Hildesheim, 1993, 2. Bde.), Mainz.
Die Salier (2011), *Die Salier – Macht im Wandel* (Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum der Pfalz in Speyer, 2011, 2. Bde.), München.
Diedrichs, Christof L. (2001), *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin.
Dohmen, Ingo (1998): „Münsterbaubericht 1996–1997", in: *Das Münster am Hellweg* 51, 91–102.
Dohmen, Hans (1999), „Die Krypten der Werdener Abteikirche", in: Jan Gerchow (Hg.), *Das Jahrtausend der Mönche. KlosterWelt Werden 799–1803* (Katalog zur Ausstellung des Ruhrlandmuseums und der Abtei Essen-Werden in Essen, 1999), Köln, 264–267.
Donner, Herbert (1979), *Pilgerfahrt ins Heilige Land. Die ältesten Berichte christlicher Palästinapilger*, Stuttgart.
Duchesne, Louis (1892), *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire. Bd. 2*, Paris 1892.
Engelen, Ulrich (1978), *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts* (Münstersche Mittelalter-Schriften 27), München.
Falk, Birgitta (Hg.) (2009), *Der Essener Domschatz*, Essen.
Fritz, Johann Michael (1982), *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München.
Hahnloser, Hans R./Brugger-Koch, Susanne (1985), *Corpus der Hartsteinschliffe des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin.
Henze, Ulrich (1991), „Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 428–451.
Hermann, Sonja (2011), *Die Inschriften der Stadt Essen* (Die Deutschen Inschriften 81), Wiesbaden.
Herrmann, Sonja (2007), „Die Inschrift auf dem Armreliquiar des heiligen Quintin. Die Essener Pröpstin Margareta von Castell und ihre Schenkung", in: Birgitta Falk, Thomas Schilp u. Michael Schlagheck (Hgg.), *...wie das Gold den Augen leuchtet. Schätze aus dem Essener Frauenstift* (Essener Forschungen zum Frauenstift 5), Essen, 243–255.
Herwegen, Ildefons (1928), *Kirche und Seele. Die Seelenhaltung des Mysterienkultes und ihr Wandel im Mittelalter* (Aschendorffs zeitgemäße Schriften 9), Münster.
Jülich, Theo (1986/87), „Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert", in: *Aachener Kunstblätter* 54/55, 99–258.
Karrenbrock, Reinhard /Kempkens, Holger (2009), „Die Verehrung der Heiligen in ihren Reliquien. Zur Präsentation von Heiltumsschätzen im spätmittelalterlichen Westfalen", in: *Der Schrein des hl. Patroklus zu Soest*, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Patrimonia 280), erweiterte Neuauflage, Berlin, 51–78.
Klein, Almuth (2011), *Funktion und Nutzung der Krypta im Mittelalter. Heiligsprechung und Heiligenverehrung am Beispiel Italien* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz, Reihe B, Studien und Perspektiven 31), Wiesbaden.
Komm, Sabine (1990), *Heiligengrabmäler des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich. Untersuchung zur Typologie und Grabverehrung*, Worms.

Kosch, Clemens (2011), *Die romanischen Dome von Mainz, Worms und Speyer. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter*, Regensburg.

Kosch, Clemens (2010), *Die romanischen Kirchen von Essen und Werden. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter*, Regensburg.

Kosch, Clemens (2000), *Kölns Romanische Kirchen. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter*, Regensburg.

Kosch, Clemens (1992), „Hochmittelalterliche Anbauten und Nebenräume von St. Kunibert", in: *Colonia Romanica* 7, 78–113.

Kroos, Renate (1985), „Vom Umgang mit Reliquien", in: Anton Legner (Hg.), *Ornamentae Ecclesiae. Bd. 3* (Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in Köln, 1985), Köln, 25–49.

Kühne, Hartmut (2000), *Ostensio reliaquarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsweisungen im römisch-deutschen Regnum* (Diss. Berlin 1998) (Arbeiten zur Kirchengeschichte 75), Berlin/New York.

Kurtze, Anne (2008), *Schaubedürfnis. Das Theorem der Schaudevotion in der Kunstgeschichte*, Saarbrücken.

Kurtze, Anne (2017), *Durchsichtig oder durchlässig. Zur Sichtbarkeit der Reliquien und Reliquiare des Essener Stiftsschatzes im Mittelalter*, Petersberg.

Lange, Klaus (2003), „Die Krypta der Essener Stiftskirche. Heuristische Überlegungen zu ihrer architektonisch-liturgischen Konzeption", in: Jan Gerchow u. Thomas Schilp (Hgg.), *Essen und die sächsischen Frauenstifte im Frühmittelalter* (Essener Forschungen zum Frauenstift 2), Essen, 161–183.

Leenen, Brunhilde (2008), „Selbstvergewisserung nach der Krise – Essener Memoria um 1300", in: Thomas Schilp (Hg.), *Pro remedio et salute anime peragemus. Totengedenken am Frauenstift Essen im Mittelalter* (Essener Forschungen zum Frauenstift 6), Essen, 285–299.

Lindberg, David C. (1987), *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, übers. v. Michael Althoff, Frankfurt am Main.

Mayer, Anton L. (1926), „Die Liturgie und der Geist der Gotik", in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 6, Münster, 68–97.

Muschiol, Gisela (2000), „Das ‚gebrechliche Geschlecht' und der Gottesdienst. Zum religiösen Alltag in Frauengemeinschaften des Mittelalters", in: Günter Berghaus, Thomas Schilp u. Michael Schlagheck (Hgg.), *Herrschaft, Bildung und Gebet. Gründung und Anfänge des Frauenstifts Essen*, Essen, 19–27.

de Nie, Giselle (1987), *Views From a Many-Windowed Tower. Studies of Imagination in the Works of Gregory of Tours*, Amsterdam.

Palazzo, Éric (2011), „Relics, Liturgical Space, and the Theology of the Church", in: Martina Bagnioli, Holger Klein, Griffith Mann u. James Robinson (Hgg.), *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in medieval Europe* (Katalog zur Ausstellung des Museum of Art in Cleveland, 2010/11, des Walters Art Museum in Baltimore, 2011, und des British Museum in London, 2011), London, 99–109.

Pawlik, Anna (2013), *Das Bildwerk als Reliquiar? Funktionen früher Großplastik im 9. bis 11. Jahrhundert*, Petersberg.

Reich der Salier (1992), *Das Reich der Salier 1024-1125* (Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum der Pfalz in Speyer, 1992), hg. v. Römisch-Germanisches Zentralmuseum Mainz, Sigmaringen.

Reudenbach, Bruno (Hg.) (2009), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Band 1: Karolingische und ottonische Kunst*, München/Berlin/London/New York.

Richardsen, Ingvild (2011), „Edelsteinallegorese. Farbe als religiöser Zeichenwert in der Dichtung ‚Vom Himmlischen Jerusalem' der Vorauer Handschrift", in: Ingrid Bennewitz u. Andrea Schwindler (Hgg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität-Medialität-Semantik* (Akten des 13.

Symposiums des Mediävistenverbandes, Bamberg, 1. bis 5. März 2009, Bd. 2), Berlin, 693–709.

Rückert, Rainer (1957), „Zur Form der byzantinischen Reliquiare“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 8, 7–36.

Schleusener-Eichholtz, Gudrun (1985), *Das Auge im Mittelalter. Bd. 1* (Münstersche Mittelalter-schriften 35), München.

Schmitt, Reinhard (2012), „Liturgische Hörverbindungen zwischen Krypta und Sanktuarium oder Chorus“, in: Klaus Gereon Beuckers u. Elizabeth den Hartog (Hgg.), *Kirche und Kloster, Architektur und Liturgie im Mittelalter* (Festschrift für Clemens Kosch zum 65. Geburtstag), Regensburg, 125–141.

Schnitzler, Hermann (1957), *Rheinische Schatzkammer*, Düsseldorf.

Shalem, Avinoam (1998), *Islam Christianized. Islam Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West* (Ars Faciendi. Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte 7), Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien.

Stiegemann, Christoph/ Wemhoff, Matthias (Hgg.) (2006), *Canossa 1077 – Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik* (Katalog zur Ausstellung des Diözesan-museums in Paderborn, 2006, 2 Bde.), München.

Straub, Jan (1987), *Die Heiligengräber der Schweiz. Ihre Gestalt und ihr Brauchtum. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizerischen Heiligenverehrung*, Liebefeld.

Toussaint, Gia (2010), „Blut oder Blendwerk? Orientalische Kristallflakons in mittelalterlichen Kirchenschätzen“, in: Ulrike Wendland (Hg.), *… das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Regensburg, 108–120.

Toussaint, Gia (2011), *Kreuz und Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*, Berlin.

Weilandt, Gerhard (2003), „Alltag einer Küsterin. Die Ausstattung und liturgische Nutzung von Chor und Nonnenempore der Nürnberger Dominikanerkirche nach dem unbekannten ‚Notel der Küsterin‘“, in: Anna Morath-Fromm (Hg.), *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, Ostfildern, 159–187.

Wentzel, Hans (1972), „Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser. Hypothesen über den Brautschatz der Theophanu“, in: *Aachener Kunstblätter* 43, 11–95.

Westermann-Angerhausen, Hiltrud (1973), „Westfälische Goldkreuze und ihre Voraussetzungen im Rheinland und Niedersachsen“, in: Anton Legner (Hg.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Kataloges* (zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in Köln, 1972), Köln, 181–190.

Wittekind, Susanne (2004), *Altar-Reliquiar-Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo* (Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst 17), Köln/Weimar/Wien.

Zimmermann, Walther (1956), *Das Münster zu Essen* (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 3), Essen.

Johannes Tripps

Teilnahme, Erlösung und ewiges GedenkenStrategien der Sichtbarkeit von Fürbittinschriften auf liturgischen Geräten

Renate Kroos zum Gedenken

Mittelalterliche *vasa sacra* wie *non sacra*, seien es Patenen, Pyxiden, Kelche oder Weihrauchfässer, tragen häufig die Namen ihrer Stifter, oftmals verbunden mit einer Anrufung Gottes, Jesu Christi oder verschiedener Heiliger.[1] Im Folgenden geht es jedoch um eine Gruppe, bei denen die Stifter ‚expressis verbis' denjenigen, welche die Gefäße in die Hand nehmen, einen Wunsch für die Zelebration der Messe mit auf den Weg geben: Dieser Wunsch kreist stets um ewiges Gedenken und Erlösung innerhalb des kontinuierlich wiederkehrenden Wunders der Wandlung. Hieraus erhebt sich die Frage nach dem etwaigen Stellvertretercharakter der Inschriften, um zum einen an der heilsspendenden Handlung auf ewig teilzuhaben und zum andern die Bitte um Vergebung und Erlösung zu verewigen. Aus dieser Frage generieren sich – gemäß des Themas des Sammelbandes – drei weitere: Muss die Sichtbarkeit der Schrift gewährleistet sein, damit die Wirkung sich entfaltet und der Adressat erreicht werden kann? Ist das Wissen um die Präsenz wichtiger als die Präsenz selbst? Oder entsteht Sichtbarkeit nur durch Präsenz?

Entsprechend der Abfolge der Wandlung der eucharistischen Gaben sei mit dem Brot begonnen, das heißt mit den Patenen und Pyxiden, gefolgt von Wasser und Wein, also den Kelchen; das Ende beschließen die Weihrauchfässer.

1 Die Inschrift als Stellvertreterin weltlicher Stifter beim Mysterium der Wandlung

Die älteste im Rahmen der Forschungen zum vorliegenden Beitrag entdeckte Patene ist die 1908 in Stûma (bei Aleppo) gefundene (Washington, Dumbarton Oaks Collection), die aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts stammt und folgende griechische (hier verdeutschte) Inschrift trägt: „Für den Seelenfrieden der Sergia, (Tochter?) des Joannes, und des Theodosius, und für die Erlösung des Megalos und des Nonnous und ihrer Kinder";[2] allerdings unterbleibt die Nennung des Stifters. Dann folgt ein

1 Eine eindrucksvolle Reihe ist zusammengestellt bei Braun 1932, 171f.; des weiteren Fritz 1982, 92–94.
2 Frese 2013, 63–64, Anm. 193.

https://doi.org/10.1515/9783110619928-015



Abb. 1: *Patene*, um 1227. Damaskus, Nationalmuseum, Inv. Nr. 29312

Sprung von gut 700 Jahren, denn das nächste Stück ist die spätestens 1227 n. Chr. entstandene Patene aus dem Schatz von Resafa-Sergiupolis in Syrien (Abb. 1).

Die deutsche Transkription der Inschrift in Estrangela lautet: „Gestiftet hat diese Patene (der) Hasnōn, der Sohn des verstorbenen Hābēl (Abel), der Edessener, der Kirche des Mār Sergios von Resafa. Jeder, der das liest, möge für den Stifter beten."[3] Den gleichen Wunsch perpetuieren die Worte auf der Pyxis des Heinrich von Gorceke und seiner Frau Imma in der Marienkirche zu Salzwedel vom Ende des 13. Jahrhunderts (Abb. 2):[4] „heinricus et vxor eius im//ma de gorceke hanc pix/idem dedervnt ecclesie sancte marie et/qui portaverit eorum memor fverit amen."[5]
In ganz ähnlicher Weise bittet Propst Stephan von Sierndorf auf der von ihm nach Klosterneuburg geschenkten Patene (zwischen 1317 und 1335), man solle, so oft man dieselbe gebrauche, seiner gedenken und für seine Seelenruhe beten: „+ Stephanus ut detur requiei, quisque precetur + coelestis cena cum sumiter ista patena".[6] Und

3 Degen 1990, 68–74. Ein herzliches Dankeschön geht an Pauline Donceel-Voûte für den Hinweis auf dieses Beispiel. Die Identifikation des Schrifttyps verdanke ich Werner Arnold, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Seminar für Sprachen und Kulturen des Alten Orients – Semitistik.
4 Kruzifix auf der Deckelspitze vom Ende des 15. Jahrhunderts. Ein „Henrico de Gorceke" wird 1280, 1287 und 1288 als einer der zwölf Ratsherren benannt; zum gesamten Sachverhalt siehe: Heidemann 2001a, 204 mit Farbabbildung auf S. 8. Fischer 1990, 80; Heidemann 2004, 120f. mit Farbabbildung; Dehio 1974, 350.
5 „Heinrich und seine Ehefrau Imma von Gorceke haben diese Hostienbüchse der Kirche der heiligen Maria verehrt und der (sie) getragen hat, möge ihrer (der Stifter) eingedenk gewesen sein. Amen"; Übersetzung nach Heidemann 2001a, 204.
6 Braun 1932, 231; Fritz 1982, 219, Abb. 242, 243.



Abb. 2: *Pyxis*, Ende 13. Jahrhundert. Salzwedel, Marienkirche

geradezu im Sinne einer Verbrüderung mahnt die Inschrift von 1333 auf der Patene im Kopenhagener Nationalmuseum: „Hostia salutaris que hic et ubicumque pro fidelibus immolatur, R. Fratri Petro Reoneri et omnibus sibi iunctis amore seu debito speciali tam vivis quam mortuis prosit efficaciter ad veniam et salutem aeternam. Amen. 1333“.[7] Ganz anrührend lautet der Wunsch auf der Inschrift jener zwischen 1330 und 1337 in Schweden entstandenen Patene, die Ulf Abjörnesson samt Kelch zum Seelenheil seiner Gattin Christine stiftete (heute Ludwigslust, Stadtkirche): „†Ob Patris aeterni decus Wlpho, natus Aberni – Vas pro Christina dedit hoc, cui sit medicina – Gratia larga Dei, statuens animam requiei“. Ulf Abjörnsson war ein mächtiger Mann in Schweden: Ritter, Reichsrat und Lagmann in Tiohärad. Am 29. September 1330 gibt er dem Pfarrer Nils in Dagsberg (Östergötland) ein Grundstück samt Vergünstigungen unter der Bedingung, dass Seelmessen für ihn und genannte Ehefrau Christina gelesen werden. 1337 vermählt sich Ulf erneut. Das legt den Schluss nahe, dass seine erste Gattin 1330 verstarb.[8]

Zu all den in den vergangenen Abschnitten aufgezählten Wünschen tritt aber noch eine ganz andere, strategische Intention von Seiten weltlicher Stifter, geboren aus dem seit dem 4. Jahrhundert schwelenden Konflikt zwischen Klerus und Laien infolge des Ausschlusses der letzteren von der Wandlung bzw. eucharistischen Feier durch Velen; nur zu ganz bestimmten Momenten gaben sie den Blick auf das

7 Braun 1932, 231.
8 Braun 1932, 231. Andersson, I, 1956, 38f., 164–167, 197–202; Andersson, II, 1956, 29f., Nrn. 45 und 46, zwischen 1330 und 1337 entstanden, Fritz 1982, 209–210, Abb. 187–188.

Geschehen am Altar frei; somit fühlten sich die Laien in die unbefriedigende Rolle des Zuschauers abgedrängt.[9] Dieser Wunsch nach dem Partizipieren erhielt in der Hoch- und Spätgotik durch das Vierte Laterankonzil 1215 mit dem Dogma der Realpräsenz sowie mit der Einführung des Fronleichnamsfestes 1264 heftig Nahrung.[10] Doch sollen die Quellen sprechen, denn ihre Deutlichkeit erübrigt jede weitere Interpretation. 1505 klagt der französische Augustinereremit Johann Bechoffen in seiner Messerklärung: „Männer wie Frauen kommen viel zu nahe an die Altäre heran. Frech schauen sie den zelebrierenden Priestern ins Gesicht, wahrhaftig mehr aus verwegener Neugier als aus Andacht, und das ist sehr tadelnswert."[11] In gleicher Weise mahnt ein Grafitto an der Chorwand der Stiftkirche von Sankt Goar: „Hinaus mit Euch, Ihr Laien! Hier ist nicht Euer Ort. Hier sollen vielmehr die Freunde des Altares stehen."[12] 1473 erlässt der Ulmer Rat eine ähnliche Mahnung und 1507 der Rat von Heilbronn (Neckar).[13] Das bedeutet: Wenn es sich um Inschriften von Laienstiftern auf Patenen wie Pyxiden handelt, dann perpetuieren diese nicht nur den Wunsch nach Erlösung, sondern ermöglichen auch infolge der Namensnennung des Wohltäters demselben eine unmittelbare Teilnahme am Mysterium der Eucharistiefeier, von der er leiblich ausgeschlossen bleibt.[14] Die Sichtbarkeit der Schrift gewährleistet somit dessen Präsenz.

Die nicht zu übersehenden Inschriften auf den beiden genannten Patenen wie der Pyxis garantieren des Weiteren, dass Priester und Diakon sie wahrnehmen; darüber hinaus befinden sie sich an Stellen, die die Zelebrierenden während des Ritus mit den Fingern unweigerlich berühren. Die Sichtbarkeit der Inschrift samt ihrer Position gewährleistet somit das Erreichen der Adressaten.

In fast identischer Weise kehrt diese Idee von schriftlich perpetuiertem Stifterwunsch und Berührung durch die Zelebranten viele Jahre später auf der Pyxis (um 1458) des Heinrich Brumzele im Osnabrücker Domschatz wieder. Die Mahnung der Inschrift an die Priester lautet: „Hinricvs bruzel decretorv(m) doctor ac rector primi altaris me fieri fecit orate pro eo".[15]

---

9 Frese 2013, 100–102.

10 Tripps 2000², 21f., 136, 144f., 150, 217, 221, 236.

11 „viri quibus mulieres nimis altaribus propinqunt, in faciem celebrantium audacter prospiciunt verius ex praesumptione aut curiositate, quibus ex deuotione quod est …"; Text wie Übersetzung zitiert nach Habenicht 2016, 142, Anm. 545.

12 „Ite foras layici, non est vester locus yci, sed stab[unt?] yci, qui sunt altaris amici."; Text wie Übersetzung zitiert nach Habenicht 2016, 142, Anm. 546.

13 Habenicht 2016, 143.

14 Zur Gegenwart Christi bei der Messe siehe Frese 2013, 110–120.

15 „Heinrich Brumzele, Doktor des Kirchenrechts und Rektor des ersten Altares, hat mich machen lassen, betet für ihn"; siehe Fritz 1982, 309, 340, Abbildung 884.

2 Inschrift und Transzendenz

Einen Schritt weiter unter den Vorzeichen von „Sichtbarkeit – Adressat – Wirkung" geht die 1394 datierte Hostienmonstranz (Köln?) zu St. Peter und Paul in Ratingen, denn hier ist die Gruppe der Adressaten infolge der Nutzung einer eucharistischen Monstranz zum sakramentalen Segen, zu Prozessionen und vor allem zur Aussetzung des Allerheiligsten zur Anbetung durch die Laien noch größer, da schon der Anblick der geweihten Hostie als heilbringend galt. Eine Predigt aus der Zeit des beginnenden 14. Jahrhunderts beschreibt, dass das Schauen des Leibes des Herren eine Veränderung der Seele des Schauenden bewirke, denn dieser werde daraufhin schwach für sinnliche Lüste und stark an der Seele zur Überwindung der Gefahren; durch die Schau des heiligen Leibes werde nicht nur die Seele hell und klar, sondern sinnliche Begierden und weltliche Lüste besiegt, um endlich die Zunge zum Lob Gottes erheben zu können.[16] Am Treffendsten formuliert Roger Bacon in seinem *opus maius* diesen heilsbedeutsamen Vorgang während des Sehens: Wie das Licht von einem Sehobjekt direkt auf den „Kristall" im Auge fällt, so trifft die Gnade Gottes unreflektiert und ungebrochen die menschliche Seele.[17] Die auf der Ratinger Monstranz eingravierten Worte, in diesem Falle auf Deutsch, perpetuieren damit einen Wunsch, der mit dem Anblick der Hostie und dem von ihr ausgehenden *divinum lumen*, wie Witelo es nennt,[18] unmerklich in die Seele des Betrachters fällt: „bid vor den priester de dit cleynoyt al up geven heet – deser synre kyrken to ratinghen ter eren des heylgen sacraments anno dm m ccc xc iiii". Gemeint ist der damals amtierende Pfarrer Bruno Meens.[19]

Aber Bruno Meens hat mit seinem Wunsch um Fürbitte in Anwesenheit der Eucharistie noch eine ganz andere Intention, die keiner besser formuliert als der 1230 verstorbene Pariser Theologe Wilhelm von Auxerre in seiner Summa aurea: „Die Gebete vieler werden beim Anschauen des Fronleichnams erhört, und vielen wird Gnade eingeflößt."[20]

Die Lesbarkeit der Schrift muss somit also nicht unbedingt gewährleistet sein, damit die Wirkung sich entfalte und der Adressat erreicht wird. Ein ähnliches Beispiel ist für London verbürgt. 1507 bekräftigt Sir Stephen Peacocke in seinem letzten Willen eine Schenkung an die Kirche von St. Martin-next-Ludgate: „oon pix or monstre of silver and gilte, to be delivered ymmediately after my decesse. And the same there to

---

16 Laabs 2000, 93, 95. Codex Graecensis 730, Unibibl. Graz Bl. 194b-196a; zit. nach Franz 1902, 101.

17 Bergdolt 1988, IL.

18 Bergdolt 1988, LXV.

19 Der Stifter ist der aus Duisburg stammende Bruno Meens, Pfarrer in Ratingen (seit 1371) und Kanonikus in Xanten; er trat 1398 in die Kölner Kartause ein; sämtliche Informationen nach Fritz 1982, 243, 343, Abbildungen 409–411.

20 „Multorum petitiones exaudiuntur in ipsa visione Corporis Chr., unde multis infunditur gratia"; Sachverhalt und lateinisches Zitat nach Browe 1933, 55.

be contynued and used to honour and lawde of almighty God as long as the same will thereunto endure”.[21]

Der obere Teil der „pix or monstre“ mit dem eucharistischen Behältnis hat die Reformation nicht überlebt, jedoch der Sechspassfuß samt Nodus und Manschetten, mutierte er doch mit einer Cuppa versehen zum Messkelch (Ashmolean Museum, Oxford, Leihgabe des Corpus Christi College). Der Fuß trägt Londoner Hallmarks für den Zeitraum 1507/8 und die Meistermarke „H with I placed across it fesswise like a fret“.[22] Bis heute schwingt sich die originale Inschrift den Sechspass des Fußes entlang und verrät den wahren Sachverhalt: „praye for the salle of stewyn pekoc and margret hys wyff wyche gave thys in the wvssheppe of the sacrement“.[23]

3 Heiliger Leib, Fegefeuer und inschriftliche Bitte

Weshalb gerade das Brot so sehr mit Bitten verbunden wurde, erklären Predigten und Tafelbilder. Bereits eine Predigt des 13. Jahrhunderts verwendet das Evangelium vom 7. Sonntag nach Pfingsten und das Wort des Herrn „Misereor super turbam“, um die Barmherzigkeit Gottes gegen die armen Seelen zu preisen:

> Gott erweise jenen Seelen, die lange im Fegefeuer leiden müssten, seine Barmherzigkeit, indem er unsere Gebete, Almosen und Fasten für sie annähme, ihnen Engel zur Tröstung sende und sie mit seinem heiligen Leibe erquicke; wie Gott einst dem frommen Daniel Speise in die Löwengrube sandte, so sende er den leidenden Seelen seinen heiligen Leib in der Messe, wenn der Priester die heilige Hostie in drei Teile breche, so lege er zwei Teile für sich und die Gemeinde auf die Patene, den dritten Teil lege er jedoch in den Kelch für die Seelen im Fegefeuer.[24]

Diese Vorstellungen behalten ihre Gültigkeit bis zur Reformation, wie Retabelfragmente belegen. Kommen wir zunächst zu zwei um 1525 gemalten Tafeln aus dem Programm der Werktagseite des Altares eines Anonymus im Tiroler Landesmuseum in Innsbruck (Abb. 3).

Man sieht im oberen Bildfeld des rechten Flügels einen Priester, der den dritten Teil der konsekrierten Hostie für die armen Seelen im Fegefeuer in einem Kelch deponiert; im unteren bringen die Engel dann – genau wie in der Predigt geschildert – den Leib des Herrn hinab zu den Gepeinigten.[25] Ein weiteres Beispiel bildet das um 1480 entstandene Retabel aus St. Pölten (Privatbesitz): Hier sind es jedoch Strahlen, die von der vom Priester elevierten Hostie ausgehen und hinab ins Fegefeuer fallen, um die, welche dort schmachten, zu erlösen.[26]

---

21 Der gesamte Sachverhalt geschildert nach Jackson, I, 1967, 151.
22 Zitat nach Jackson, I, 1967, 151.
23 Jackson, I, 1967, 151.
24 Franz 1902, 240f. mit Anmerkung 5; Grieshaber 1844, 78f.
25 Jezler/Konrad 1994, 290f.
26 Jezler 1994, 23 mit Abbildung 13.







Abb. 3: *Zwei Tafeln aus der Werktagsseite des Retabels der Michaelskapelle zu Niederolang* (ehemals), Pustertal, um 1525. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum

4 Präsenz rangiert vor Lesbarkeit: die Position von Fürbittinschriften auf Kelchen

Die Inschriften auf Kelchen spiegeln in puncto Hoffnungen *prima vista* einen nahezu identischen Sachverhalt wie jene auf Pyxiden und Patenen wider, indem sie ganz persönliche Botschaften der Stifter an die Zelebranten übermitteln; jedoch sind diese Botschaften mitnichten derart leicht zu entdecken bzw. zu erfassen wie jene auf den Patenen und Pyxiden, denn sie stehen entweder auf den Zargen der Kelche oder laufen an den Rändern der Füße entlang; manchmal sind sie sogar in die Unterseite des Standringes eingraviert und damit dem Blick bis zur Spülung des Gefäßes völlig entzogen. Weshalb die Präsenz des Stifters bei der Wandlung durch die stellvertre-

tende Inschrift mit dem Wunsch auf Erlösung noch vor der Lesbarkeit der Bitte rangiert, erklären zwei Revelationes der heiligen Birgitta von Schweden.

In Kapitel 56 (1344/1346) ihrer Relevationes extravagantes sieht Birgitta ihren verstorbenen Gatten Ulf Gudmarsson im Fegefeuer schmoren, der ihr ans Herz legt, sie möge doch Messkelche stiften für das heilige Opfer, denn diese seien besonders geeignet, die Zeit der armen Seelen im Fegefeuer zu verkürzen.[27] In Kapitel 9 (1350er Jahre) des Vierten Buches ihrer Revelationes kommt der gottvergessene Nicola Acciajuoli, einst Großseneschall von Neapel, angesichts der Schwere seines Sündenregisters nicht so leicht davon; um dessen Leidenszeit zu verkürzen, sollen seine Nachfahren nämlich dreißig Kelche für neunhundert Seelmessen stiften. Ein Engel erklärt Birgitta die Anzahl: Ein jeder der dreißig Priester soll mit seinem Kelch jeweils neun Seelmessen zu Ehren der Märtyrer, neun zu Ehren der Bekenner und neun zu Ehren aller Heiligen zelebrieren; dagegen sei die achtundzwanzigste Messe als Engelmesse zu lesen, die neunundzwanzigste zu Ehren der heiligen Maria und die dreißigste zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit.[28]

Im Rahmen der vorliegenden Forschungen kam für das 13. Jahrhundert nur ein Kelch mit einer Bittinschrift ans Licht: das um 1228 getriebene Prachtstück des Hugo von Oignies im Schatz der Schwestern von Notre-Dame zu Namur (Belgien; Abb. 4).

Die Inschrift auf des Kelches Zarge lautet: „HUGO ME FECIT: ORATE PRO EO: CALIX ECCLESIE BEATI NICHOLAI DE OIGNIES: AVE“.[29]
Um sich zu vergegenwärtigen, welche Zeremonie ein Messkelch zu Zeiten Hugos beim eucharistischen Opfer durchlief, wie oft ihn Priester und Diakon ergriffen, verehrten und damit die fürbittenden Inschriften wahrnahmen, sei aus den Pastoralanweisung des 1296 verstorbenen Durandus von Mende zitiert, die er den Priestern seiner Diözese an die Hand gab:

> Bei den Worten ´accipite et bibite´ hält der Priester den Kelch etwas hoch und sagt dabei die Worte ´in remissionem peccatorum´. Dann stellt er ihn auf den Altar zurück und betet ihn mit einer ehrfürchtigen Verneigung an. Wo zwei Korporalien im Gebrauch sind, bedeckt er oder der Diakon den Kelch mit einem derselben und hält ihn so andächtig in die Höhe, so dass er vom Volke gesehen und angebetet werden kann. Dann stellt er ihn mit den Worten ´hec quociescunque feceritis etc.´ vorsichtig zurück, faltet die Hände und betet ihn mit einer ehrfürchtigen Verneigung an. Dabei kann er, wenn er will, das Gebet sprechen ´ave, sanguis Christi, qui effusus es pro redemptione generis humani´. Diejenigen aber, die nur ein Korporale benützen, heben den Kelch unbedeckt empor und decken ihn, gleich nachdem sie ihn zurückgestellt haben, wieder zu.[30]

---

27 Birgitta 2015, 276–278.
28 Birgitta 2008, 43.
29 Skubiszewski 2003, 108–123; Braun 1932, 172.
30 Zitiert nach Browe 1933, 40.



Abb. 4: Hugo von Oignies, *Meßkelch*, um 1228. Namur, Couvent des Sœurs de Notre-Dame, Schatzkammer

Gehen wir mit diesem Wissen ins 14. Jahrhundert. Besonders aufschlussreich an Fürbittinschriften sind hier schwedische Kelche. Da sie bislang in der Forschung ein ziemliches Schattendasein führen, sei im vorliegenden Beitrag die Gelegenheit ergriffen, sie ins Bewusstsein zu rücken. Die Reihe eröffnet die Bitte auf dem Kelch der Kirche zu Södebykarl (Uppland), die die Eltern des Stifters miteinschließt: „ : EGO : PETRUS : PRESBITER : DE : RINGBOHÆREDI : FILIUS : ELAVI : ET : GERÞRUDIS : DE : SAMØ : DEDI : ISTUM : CALICEM : PRO : ANIMA : PARENTI : MEORUM : PREDICTORUM“.[31] Ein Pfarrer Petrus ist im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts nachweisbar.[32] Zitierter Inschrift folgt diejenige auf dem Kelch zu Ramsta (Uppland): „IN : NŌIE : D̄NI : NICOLA : DE KORSHAMM : ET VXOR : CI : INGRIDIS : DEDERUV[N]T (und in der inneren Reihe) ME : EC̄CE : BEATE : VIRGINIS : VPSALIE : PRO : ĀIAB :

31 Andersson, II, 1956, 42, Nr. 72, Taf. 25.
32 Andersson, I, 1956, 36–37, 61, 81, 86, 91, 109, 112f., 125, 137f., 147, 171f., 218.

SVIS."[33] Es handelt sich um den 1335 verstorbenen Nicolaus von Korsham, der in der Liebfrauenkirche zu Uppsala bestattet war, wohin er auch den Kelch gestiftet hatte.[34]

Zeitlich schließt sich – wir wechseln das Land – die Inschrift des Kelches (nach 1350) aus Gröpelingen (Bremen, Fockemuseum, Inv. Nr. 5378), gestiftet von Heinrich Groning, 1351 bis 1367 als Senator in Bremen nachweisbar: „orate hinric groning et vxor ei alheydis".[35] Es folgt die Mahnung auf dem Kelch zu Dörnhagen bei Paderborn, gestiftet von Bischof Heinrich Spiegel zum Desenberg (1360-1380): „Qui panem vite tractas cum sangue vite – Presulis Henrici recolens sis mente fideli."[36]

Einen bislang einzigartigen Fall stellt die Seelmeßstiftung des 1380 verstorbenen Karls V. von Frankreich zu St.-Denis dar; der König schenkte einen Kelch samt zweier Leuchter, doch waren es die Füße dieser Leuchter, welche laut Inventar von 1505 jeweils folgende Inschrift trugen, die nicht nur ihren Stifter nannte, sondern auch die Anzahl der täglich für den Monarchen zu singenden Seelmessen einforderte: „Je fuz donné par le roy Charles, filz du roy de France Jehan, en sa chapelle, qui est fondée en l´honneur de sainct Jehan dedans de l´église Sainct Denis, où chacun jour ordinairement doivent pour luy chanter deux messes à tousjours perpetuellement."[37] Die Sorge schien berechtigt, denn ganz ähnlich mahnen die eingravierten Worte auf dem Fuß eines Kelches (spätes 14. Jahrhundert) der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche zu Dargun in Mecklenburg: „Gheze ghaf dessen kellik on der scal me alle daghe mede misse holden, dat er god gnedich sy".[38]

Zeitlich schließt sich der rein goldene und um 1390 entstandene Kelch aus Arasløv (in Øster Gøngo Herred/Skåne) im Kopenhagener Nationalmuseum an, gestiftet von Christine Pettersdotter (Galen). Er trägt die Inschrift: „Domina Cristina de Arvaslef ad honorem Dei pro refrigerio animarum carorum suorum hunc calicem aureum fieri fecit. Orate Dominum pro eis".[39]

Ihm folgt der um 1400 getriebene Kelch der Flensburger Marienkirche mit seiner deutschen Inschrift: „bischopp eckel van ripen hevt ghegheven dissen kelck bidet vor sin s(eel)".[40]

Die zunehmende Betrachtung der Gleichwertigkeit der Elevation von Hostie und Kelch im 14. und 15. Jahrhundert hatte offensichtlich zur Folge, dass der Kelch mit

---

33 Andersson, II, 1956, 35, Nr. 58, Taf. 62–63.
34 Andersson, I, 1956, 38, 63, 87, 94, 108, 112f., 144, 196f., 205, 239.
35 Fritz 1966, 145 mit Abbildung 116; 147, 459 mit Katalognummer 106.
36 „So oft man mit dem Kelche die Messe feiere, möge man, bittet Bischof Heinrich, treuen Sinnes seiner gedenken."; siehe Braun 1932, 172.
37 Braun 1932, 171; hier jedoch der Sachverhalt aufgrund des summarischen Schatzinventares von 1739 irrtümlich als Kelchinschrift angegeben. Im ausführlichen Inventar von 1505 der korrekte Sachverhalt samt Inschrift detailreich geschildert; siehe darum Omont 1901, 197 (Angaben im Inventar von 1505); 209 (Angaben im Inventar von 1739).
38 Kratzke 2004, 67, 340f.; Braun 1932, 171; Schlie, I, 1896, 550 mit Abbildung.
39 Sämtliche Informationen nach Fritz 1982, 255, 341, Abb. 493.
40 Fritz 1982, 255, 343, Abb. 494.

dem Blute Christi mit der Gabe der Hostie an die zu erlösenden Seelen gleichzieht.[41] Kein zweites Thema zeigt genanntes Gleichziehen der eucharistischen Gaben bei der Erlösung der armen Seelen eindrücklicher, als die sich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts sprunghaft verbreitende Darstellung der Legende von der Messe des heiligen Gregor. Sie findet während der zweiten Hälfte des 15. und im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt.

Im Folgenden zwei Beispiele, die das Gesagte im Bilde zeigen: In der Darstellung der Gregorsmesse auf dem Sippenaltar des Meisters von 1473 in St. Maria zur Wiese in Soest (1473) steht der Schmerzensmann auf dem Altar hinter Kelch, Patene, Messbuch und Leuchter (Abb. 5).

Aus seinen fünf Wundmalen spritzt das Blut zunächst in den Kelch auf der Mensa und dann vom Kelch in weiten Bögen in Richtung Kirchhof auf die dort aus ihren Gräbern Steigenden;[42] hinsichtlich des Bezuges zur Errettung der armen Seelen aus den Fegefeuer gibt die Tafel des Meisters des Lebensbrunnens das Thema noch klarer wieder (um 1510; Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters; Abb. 6).[43]

Hier springt aus der Seitenwunde Christi ein Strahl in den Kelch auf dem Altar und ein weiterer Strahl fährt hinab in den Höllenrachen, der sich neben dem Stipes weit aufsperrt, und erlöst die armen Seelen.

Es kommt einem unweigerlich die 1364 reich an Pfründen ausgestattete Seelmeßstiftung des Ritters Konrad von Wolfurt für die beim Kloster Pfäfers gelegene Kapelle der heiligen Maria Magdalena in den Sinn. Konrad tätigt dies alles – so die Stiftungsurkunde – aus großer Reue „necnon pro salute anime mee, progenitorum meorum et omnium eorum, quos in persona vel rebus unquam letaliter vel eciam alias quomodocumque offendi…“.[44] Der Kelch, älter als das Datum der Stiftung, trägt an der Zarge umlaufend eine angesichts des Inhaltes der Urkunde geradezu nüchterne Inschrift, denn es unterbleibt jegliche Bitte um ein ewiges Gedenken, geschweige denn um die Rettung der Seele Konrads: „CVNRADUS DE WOLFURT MILES VIRGINI MARIE HYNC CALICEM DONAVIT“.[45] Es ist die übliche, auf Kelchen häufig anzutreffende Formel.[46]

---

41 Zur Gleichwertigkeit der Elevation von Hostie und Kelch im 14. und 15. Jahrhundert siehe Browe 1933, 39–48.

42 Gärtner 2007, 140f. mit Abb. 4.

43 Gärtner 2007, 125 mit Abbildung 1; Kisters 1994, 294 mit Abbildungen auf S. 293 und 295.

44 „für das Heil meiner Seele, für das Seelenheil meiner Vorfahren und für das Seelenheil aller derjenigen, die von mir an Leib und Gut, tödlich oder auf irgendeine andere Weise verletzt worden sind“; das Original befindet sich im Stiftsarchiv Pfäfers (im Stiftsarchiv St.Gallen), Archivsignatur , „StiAPf, Urk. 20.09.1364“; Zugang unter http://scope.stiftsarchiv.sg.ch/detail.aspx?id=290; mein herzlicher Dank für die Informationen geht an Dr. phil. Jakob Kuratli Hüeblin, MAS, Amtsleiter-Stv./Stiftsarchivar-Stv.

45 Lanz 1994, 222f.

46 Zahlreiche Beispiele zusammengestellt durch Elbern 1963, 8, 18, 123f.



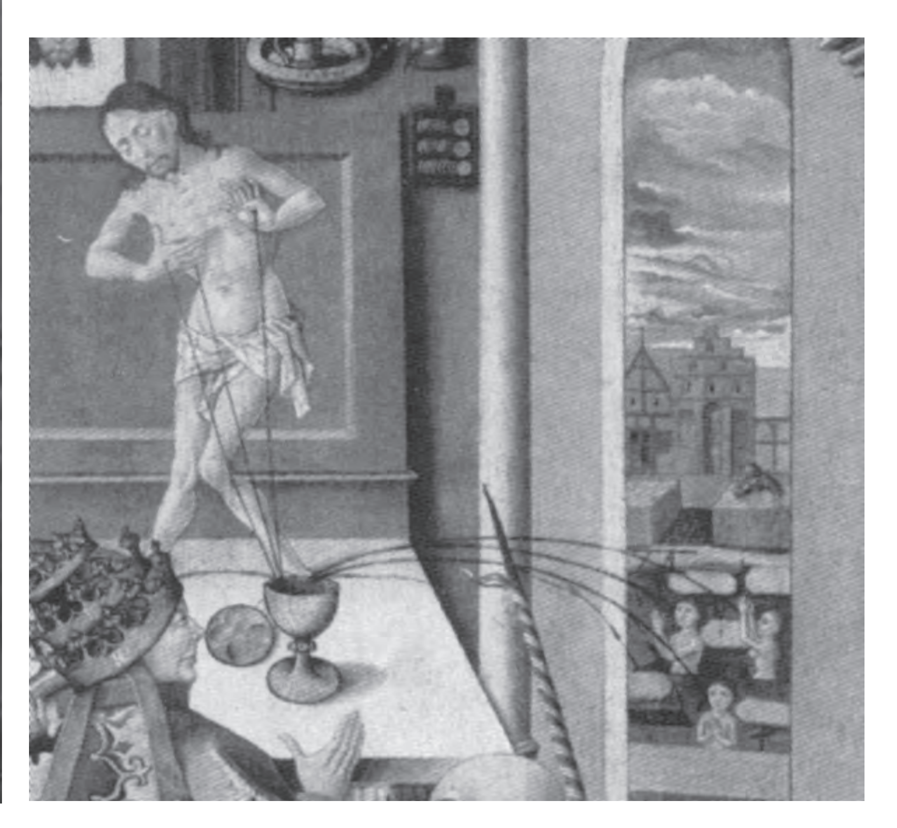


Abb. 5: Meister von 1473, *Sippenaltar*, Detail mit der *Gregorsmesse*, 1473. Soest, St. Maria zur Wiese



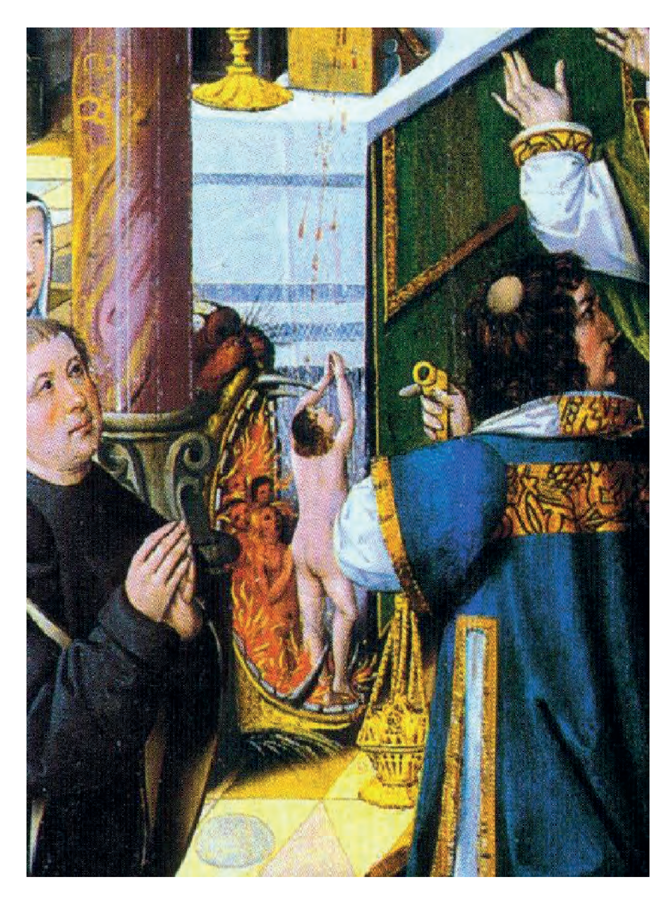


Abb. 6: Meister des Lebensbrunnens, *Gregorsmesse*, um 1510. Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters

Dagegen bittet die Inschrift des Kelches in der Kirche zu Askeby (Östergötland): „oretur pro tordone bonde ro´iikeson milite qui fecit hunc calicem parari ad honorem beate birgitte“;[47] es handelt sich um den 1417 verstorbenen und in Kloster Vadstena beigesetzten Ritter Thord Rörikson Bonde.[48] Dagegen schließen die Bitten des folgenden Kelches wieder die Vorfahren mit ein: Auf dem Exemplar der Riddarholmkirche zu Stockholm heißt es: „tē̄a kalkin latar sistr tala tidhimās dott gora i klara klostar for sic oc for sina foraldra siäla“;[49] leider lässt sich die Klarissin Tala Tidhimansdotter, die den Kelch ins Stockholmer Klarenkloster gab, nicht genauer fassen.[50]

Ein bislang einmaliger Fall ist jener des Goldschmieds Heinrich Horne, denn er gab gleich zwei Kelchen seinen Namen sowie seine Bitten mit auf den Weg und sicherte sich so doppelte Hilfe:

Zunächst auf dem Kelch (Anfang 15. Jahrhundert, Medaillons 2. Viertel 14. Jahrhundert) der Marienkirche zu Gardelegen; die unten, in die Standfläche des Fußes eingravierte Inschrift appelliert: „orate pro hinriko horne aurifabro“.[51] Hier ist der Goldschmied offensichtlich der Stifter.

Dann – ganz anders – auf dem Kelch (Anfang 15. Jahrhundert) aus dem Kloster Althaldensleben heute zu Kloster Neuendorf, seinerzeit gestiftet von Berta von Alvensleven (Abb. 7). Die Inschrift schmiegt sich rundumlaufend den Vierpaßschwüngen des Fusses an: „hu(n)c calice(m) de(di)t berta // rel(i)c(t)a gevehardi de // alvev(n)sleve ad clavstr(vm) // nie(n)dorp p(ro) memoria.“

Dreht man den Kelch aber um, dann erscheint – verborgen auf dessen Standfläche – eine zweite Inschrift: Gleichsam im Huckepack bittet „vt llj yeghet henryko horne / factor yst / orate p(ro) eo“.[52]

Scheinbar hatte die Witwe Berta von Alvensleben als Stifterin des Kelches nichts dagegen, dass ihr Goldschmied Heinrich Horne hier parallel zu ihr für sein eigenes Seelenheil Sorge trug. So anekdotenhaft, ja amüsant das Ganze *prima vista* anmutet, es kann schwerlich ohne Wissen Bertas geschehen sein und damit dürfte es sich um ein Zeichen der Wertschätzung von Seiten der Auftraggeberin an den Goldschmied handeln; genau wie einst 1311, als die Sienesen es Duccio gestatteten, sich auf der Maestà des Sieneser Domes mit folgender Bitte zu verewigen „MATER SCA DEI.SIS CAUSA SENIS REQUIEI.SIS DUCIO VITA.TE QUIA PINXIT ITA“.[53] Das Retabel wird – *nota bene* – am Fronleichnamsfest des Jahres 1311 geweiht.[54]

---

47 Andersson, II, 1956, 10, Nr. 4, Taf. 111.
48 Andersson, I, 1956, 40, 69f., 93, 210f., 239.
49 Andersson, II, 1956, 36, Nr. 61, Taf. 111.
50 Anderson, I, 1956, 40, 66, 210f., 218, 230, 239.
51 Heidemann 2001b, 256–258; Dehio 1974, 102; Parisius/Brinkmann 1897, 75f.
52 Andrae 2001, 258f.; Andrae 2004, 146-148 mit 3 Farbabbildungen; Dehio 1974, 233; Parisius/Brinkmann 1897, 116f.
53 Zitiert nach der Transkription bei Stubblebine 1979, 32.
54 Rave 1986, 26f.



Abb. 7: Heinrich Horne, *Meßkelch* Anfang 15. Jahrhundert. Kloster Neuendorf

Aufgrund der Formen wie des Dekores gehört noch ein dritter Kelch in die von Heinrich Horne geschaffene Gruppe, obgleich nicht signiert. Der Kelch (Anfang 15. Jahrhundert) ist heute in Kloster Diesdorf, stammt aber gleichfalls aus Kloster Althaldensleben, gestiftet von Godeleve von Bartensleben: „hv(n)c calice(m) de(di)t go // de(lev)e vxor bvrch(a)rdi // de b(er)te(n)sle(ve) ad clav // str(vm) halde(n)sle(ve) p(ro) memo(ria)"; der Fuß trägt die Wappen der Familien Bartensleben und Alvensleben.[55]

Vor dem Hintergrund der vorgestellten Tafelbilder der Gregorsmesse und in Zusammenschau mit den zitierten Kelchinschriften sei die oben geäußerte These erneut aufgegriffen: Liegt die mögliche Erklärung dafür, dass der Großteil der Kelche mit Erlösungsbitten an die Zelebranten in der Zeit nach ca. 1350 entstand, vielleicht darin, dass erst im Verlauf der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die eucharistischen Gaben von Brot und Wein im Denken der Zeit um die Erlösung der armen Seelen gleichziehen?

Allerdings führt die Spur zeitlich weiter zurück, denn Jakobus de Voragine überliefert in seiner *Legenda Aurea* eine Kelchdonation Kaiser Heinrichs II., welche des Kaisers Seele um Haaresbreite vor der Hölle rettete. Heinrich hatte seine Gemahlin Kunigunde des Ehebruchs bezichtigt; die Kaiserin indes war unschuldig, denn sie

55 Seyderhelm 2001a, 260–261; Seyfried 1993, 19.

bestand die geforderte Probe, über glühende Pflugscharen zu gehen. Damit hatte Heinrich Schuld auf sich geladen, und als er starb, kamen die Teufel, um seine Seele zu holen. Doch rettete ihn die einst gemachte Kelchdonation; so berichtet einer der Teufel einem Einsiedler vom misslungenen Plan: „Denn", schreibt Jakobus de Voragine,

> da der falsche Verdacht um sein Gemahl mit anderen Sünden auf die Schale der Waage ward gelegt und die guten Werke auf die andere, da trat dieser gebrannte Laurentius hinzu und tat einen schweren goldenen Krug auf die Waagschale, dass sie sank; da wir schon gemeint hatten, wir würden den Kaiser haben. Da brach ich in großem Zorn von dem Krug ein Ohr ab. Was aber der Teufel ein Krug nannte, das war der Kelch, den der Kaiser der Kirche von Eichstädt Sanct Laurenzio zu Ehren hatte lassen machen, da er den Heiligen in sonderlicher Andacht hielt, und hatte der Kelch von großer Schwere wegen zwei Ohren.[56]

Folglich handelte es sich um einen Doppelhenkelkelch von Typus des *calix maior* bzw. *calix ministerialis* für die Kelchkommunion; verwiesen sei hier auf die beeindruckende Gruppe an Beispielen, die Victor H. Elbern um den Kelch aus Ardagh (Dublin, National Museum of Ireland), jenen des Gauzelinus (Nancy, Domschatz) sowie die beiden aus Stift Wilten und aus dem Kloster Sankt Peter zu Salzburg scharte (beide Wien, Kunsthistorisches Museum).[57]

Was die Heinrichsvita bei Jakobus de Voragine betrifft, so verdanke ich Tino Licht (Heidelberg) folgenden Hinweis: Um 1146 entsteht zu Bamberg im Zuge der Heiligsprechung Heinrichs II. eine Vita desselben; deren 18. Kapitel schildert die bereits zitierte Seelenwaage, bei welcher der hl. Laurentius jenen Kelch – hier aber von Kaiser Heinrich in den Dom von Merseburg gestiftet – rettend in die Waagschale legt. 1004 hatte Heinrich II. das Bistum Merseburg restituiert, das unter Otto II. kassiert worden war. Heinrich beschenkte die Bischofskirche reich; unter den kaiserlichen Gaben listet Thietmar von Merseburg (Chronik, VI, 102) auch jenen Kelch auf.[58]

Es ist jedoch ganz unnötig – das sei an dieser Stelle unterstrichen – eine Kelchdonation auf den Gebrauch während individuell gestifteter Seelenmessen einzuengen, denn jede Messe beinhaltet ein sich an die Wandlung anschließendes Memento für die Verstorbenen – meist allerdings ein kollektives.[59] Vor dem geschilderten Hintergrund betrachtet, entfalten somit Kelchdonationen zusammen mit den angebrachten Bittinschriften eine gleichsam doppelte Wirkung bei der Errettung der Seele des Stifters.

Doch zurück zu den fürbittenden Inschriften und zu deren Position samt der damit verbundenen Sichtbarkeit.

56 Jacobus de Voragine 2014, 440-441. Jezler/Sibillano 1994, 221.

57 Elbern 1963, 21, 23–25, 28f., 34–41, 168–171.

58 Stumpf 1999, 303–305. Mein herzlicher Dank geht an Tino Licht, Universität Heidelberg, für sämtliche inhaltlichen wie bibliographischen Hinweise.

59 Zum sich an die Wandlung anschließenden Memento für die Verstorbenen siehe Jungmann, II, 1962, 295–308.

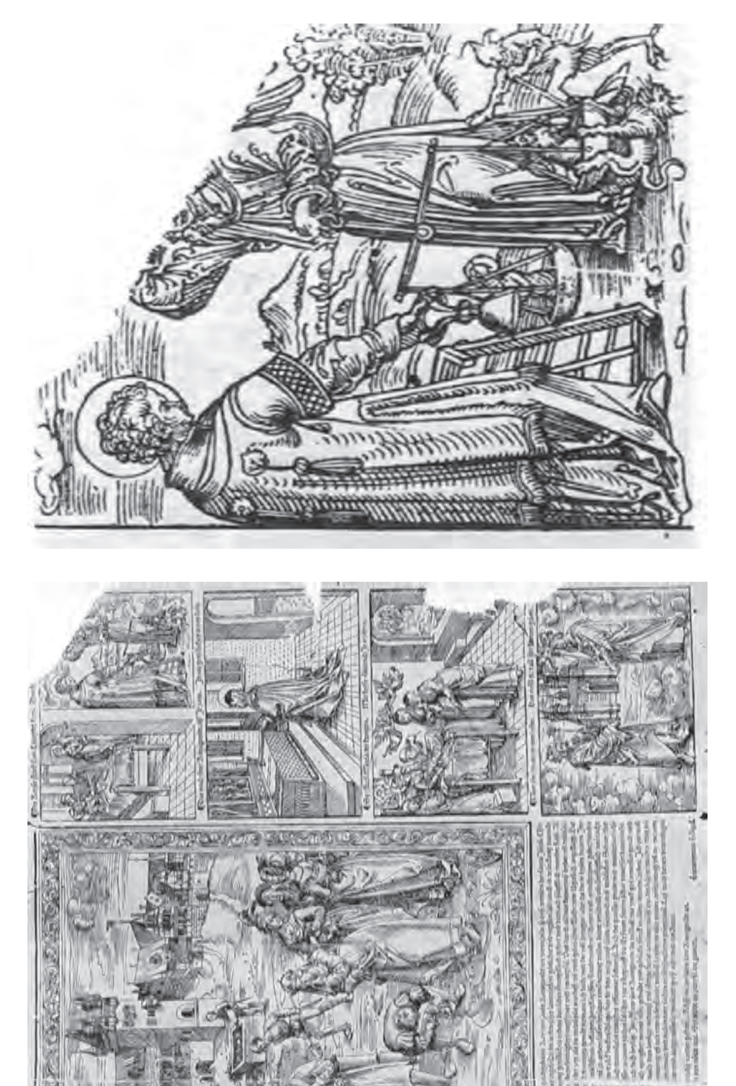


Abb. 8: Wolf Traut (zugeschrieben), *Die Legende der hl. Kaiserin Kunigunde* 1509. Holzschnitt, 337 x 512 mm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Ms. 1764, Kapsel 1435. Links Gesamtansicht, rechts Detail der Seelenwaage

5 Die Sichtbarkeit der Inschrift und ihr Verhältnis zu Adressat und Wirkung

Bei den bereits vorgestellten Patenen aus Stûma und Resafa (Abb. 1) sowie bei den beiden Pyxiden zu Salzwedel (Abb. 2) und Osnabrück wollten die ‚Worte' buchstäblich ‚begriffen' werden und brachten so ihre Botschaften den Zelebranten nahe. Bei den Kelchen dagegen ist die Sache noch raffinierter, denn die mahnenden Worte stehen entweder auf der Zarge des Fußes oder auf dem Rand über derselben; somit passieren die eingravierten Worte bei der Elevation des Kelches unweigerlich den Blick des Priesters und appellieren unübersehbar an denselben zur individuellen Fürbitte für das Seelenheil des Wohltäters. Ganz in diesem Sinne wendet sich die Inschrift des Kelches zu St. Marien in Weißenfels (um 1400) direkt an den zelebrierenden Priester und mahnt ihn: „hoc tv cvm calice qvi missam vis celebrare sis memor hinrici fvndator(is)".[60] Ähnlich appellieren die merkwürdigerweise identischen Inschriften der Kelche (um 1400) in der Marienkirche zu Uelzen und aus der 1860/61 niedergelegten Lambertikirche zu Lüneburg: „Missam qui dicis in honore Dei Genetricis – Hoc vas pro dante tu post orabis et ante. Amen".[61]

Daran anknüpfend läuft eine verhältnismäßig dichte Abfolge an Beispielen bis in die Zeit der Reformation: Den Anfang macht die Inschrift des Kelches (Anfang 15. Jahrhundert) der Petrikirche zu Rostock: „Kord proyte vnde alheit zyne husvrowe gheven dessen kelk dorch got, o(ra) p(ro) eis."[62] Ihr folgt die des Kelches (dat. 1468) der Peterskirche in Buxtehude: „Iste calix spectat ad commendas a magistro gherardo halepage anno domini MCCCCLXVIII fundatas · orate pro donatore"[63] zusammen mit der des 1478 in die Klosterkirche zu Amelungsborn gestifteten Kelches: „orate p(ro) iohane abb(at)e an(n)o m° lxxciii"; es handelt sich um den 27. Abt von Amelungsborn, Johannes VI. von Dassel, der von 1477 bis zu seinem Tode am 5. Juli 1483 amtierte.[64] Ähnlich lautet der Wunsch auf dem Kelch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus Rø auf der Insel Bornholm „biddet got vor bernt zegevrit, vor sine vrowe, vor er beyder geslechte".[65]

Daran schließt sich die Inschrift des im Jahre 1500 gestifteten Exemplars der Salzwedeler Marienkirche an: „p(ro) me(m)oria d(omi)ni mathie et iochim schulteti

60 „Willst Du mit diesem Kelch die Messe zelebrieren, gedenke Heinrich dem Stifter"; Jäger 2005, 26f., Nr. 28; Ellwardt 2001, 238f., hier in die Mitte bis 2. Hälfte 14. Jahrhundert datiert; Ellwardt 2004, 231–233.

61 „Liest Du die Messe zu Ehren der Gottesgebärerin, dann bete zuvor und danach für den, der dies Gefäß stiftete"; Braun 1932, 172; Mithoff 1877, 150f. (Kelch aus der ehemaligen Lamberti-Kirche Lüneburg), 257 (Kelch der Marienkirche Uelzen).

62 Schlie, I, 1896, 120 mit Abb.; Braun 1932, 171f.; Fritz 1966, 176, 533 mit Katalognummer 635.

63 Mithoff 1878, 32; „dieser Kelch wird den Vermächtnissen von Meister Gerhard Halepage verdankt, im Jahre des Herrn 1468 getätigt, betet für den Wohltäter".

64 Lampe/Willing 2012, 78–81, Nr. 29.

65 Fritz 1982, 92.

f(rat)res et eorv(m) pare(n)tes o(r)ate deu(m) p(ro) en(sie) (= eis) datu(m) m° ccccc°";[66] die Reihe beschließt die Bitte des 1507 datierten Kelches in der Kirche zu West Drayton in England: „Orate pro animabus Johis Porpyll et Johannae uxoris".[67]

6 Präsenz ohne Sichtbarkeit

Alle bisherigen Beispiele eint, dass zwar die Sichtbarkeit jedoch nicht unbedingt die spontane Lesbarkeit der Schrift garantiert ist, damit ihre Wirkung sich entfalte und die Adressaten während der Messe und der Wandlung der eucharistischen Gaben erreicht werden.

Doch sind es die Kelche selbst, die Hinweise auf eine weitere Sinnschicht der Präsenz des Stifters in seiner Inschrift geben, und zwar einer, welche um das Wissen um die Präsenz kreist, ja sogar jenseits der visuellen Präsenz liegt und somit wichtiger ist als die visuelle Präsenz selbst: Das belegt eine Gruppe von Kelchen, die alle Bittinschriften unten auf ihren Standflächen tragen, infolgedessen auch bei der Elevation schwerlich sichtbar und schon gar nicht zu entziffern sind. Das bedeutet, Präsenz entsteht keinesfalls ausschließlich durch Sichtbarkeit. Dass hier der Gedanke der Humilitas von Seiten des Stifters dahinterstehen könnte, scheint naheliegend, wäre aber noch zu klären. Zeitlich bildet der bereits vorgestellte Kelch (Anfang 15. Jahrhundert, Medaillons 2. Viertel 14. Jahrhundert) der Marienkirche zu Gardelegen den Anfang; die unten in die Standfläche des Fußes eingravierten Worte mahnen: „orate pro hinriko horne aurifabro".[68]

Fast flehentlich lautet die Bitte eines 1443 datierten Kelches aus Sankt Nikolai zu Nordhausen, ebenfalls quasi unsichtbar unten in die Standfläche eingraviert: „anno d(omini) mcccc° xliii istum calicem dedit joh(ann)es schutcze et † katerina ejus vxor in remedium a(n)imarum eorv(n)dem".[69] Zum Schluss das dritte und prächtigste Stück der kleinen Gruppe: So heißt es unten auf dem rein goldenen Kelch, 1504 vom Hamburger Goldschmied Hinrick Rentzel getrieben und von den Brüdern Johannes und Heinrick von Schauenburg ins Zisterzienserinnenkloster Uetersen (Kreis Pinneberg) gestiftet (Schleswig, Landesmuseum, Schloss Gottorf): „anno dni cxv iiii iohannes schouwenborch et frater hinrick eivs dederunt hu(n)c calicem aureum orate pro eis".[70]

---

66 „zum Gedächtnis des Herrn Matthias und Joachim Schultheis, Brüder, und deren Eltern, betet zu Gott für sie; gestiftet im Jahre 1500"; Bergemann 2001, 302; Fischer 1990, 80 mit Abbildung; Dehio 1974, 350.

67 Braun 1932, 171.

68 Heidemann 2001b, 256–258; Dehio 1974, 10; Parisius/Brinkmann 1897, 75f.

69 „Im Jahre des Herrn 1443 schenkte diesen Kelch Johannes Schütze gemeinsam mit seiner Ehefrau Katharina zu ihrer beiden Seelenheil"; Seyderhelm 2001b, 279-280; Schmidt 1887, 134.

70 Fritz 1982, 304, 340–341, Abb. 852.

7 Inschriften und deren Metamorphose: Weihrauchfässer

Bei keinen liturgischen Geräten erfahren Worte aber eine vergleichbare Verwandlung wie die Worte der Bittinschriften auf Weihrauchfässern, denn es sind die Weihrauchschwaden jener während den Messen vollzogenen Inzensierungen, die Fürbitten und Gebete zu Gott tragen, steht doch der Weihrauch für das zu Gott aufsteigende Gebet gemäß Psalm 141 und Offb 8,3f.[71] Auf dem bronzenen Weihrauchfass des Reiner (2. Viertel 12. Jahrhundert. Lille, Musée des Beaux-Arts) lautet darum die Inschrift: „HOC EGO REINER(US) DO SIGNU(M) QUID MICHI VESTRIS / EXEQUIAS SIMILES DEBETIS MORTE POTITO / ET REOR ESSE PRESES V(E)RAS TIMIAMATA XP(IST)O“;[72] und auf dem Weihrauchfass des Gozbert (12. Jahrhundert. Trier, Domschatz): „HAEC TV QVESO VIDENS GOZBERTUS SIT PETE VIVENS.“[73] Das bislang jüngste Beispiel bildet das Rauchfaß des Kopenhagener Nationalmuseums, das aus der Kirche von Ulbølle stammt. Im 13. Jahrhundert goss es Meister Jacob Røld (Magister Rufus) aus Svendborg. Seine Inschrift – teilweise Runentext in altdänischer Lautsprache, teilweise in Latein – lautet verdeutscht: „Meister Jakob Rot machte mich. Er gab mich an dem … [für die Seele] seiner geliebten Hausfrau Meret. Gott segne den, der mich machte. Ave Maria gratia plena dominus tecum benedicta tu in mulieribus. Ebmyæflnhi”.[74] Damit verschwinden Fürbittinschriften auf Weihrauchfässern, denn für die hoch- und spätgotischen Stücke sind bislang keine überliefert. Dass dieses Verschwinden ins 13. Jahrhundert fällt, lässt zwar aufhorchen, doch wundert es wenig, denn das Abendland konzentriert sich seit dieser Zeit auf die eucharistische Frömmigkeit und huldigt dieser überschwänglich – wie die vergangenen Abschnitte zeigten – auf Patenen, Monstranzen, Pyxiden und Kelchen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei Fürbittinschriften auf *vasa sacra* wie *non sacra* die Stifter ‚expressis verbis‘ den Zelebranten, die mit den Gefäßen in Kontakt kommen, einen Wunsch auftragen. Er gilt der Fürbitte, dem ewigen Gedenken und

---

71 Pfeifer 2008, 76–79, 85f., 90–98; Westermann-Angerhausen 2014, 28f., 84–86.

72 „Ich, Reiner, mache folgendes Zeichen: Wozu schuldet Ihr mir, wenn ich den Tod erreicht habe, eine Beisetzungsfeier der euren gleich? Ich glaube zudem, dass echte Gebete Weihrauch für Christus sind“; Übersetzung und Sachverhalt nach Legner 2009, 327f. Westermann-Angerhausen 2014, 28f., 205-207, Nr. II p 2.

73 „Wenn Du dieses siehst, bete, so bitte ich Dich, dass Gozbertus das Leben beschieden sei“; Übersetzung und Sachverhalt nach Legner 2009, 327f.; Westermann-Angerhausen 2014, 28, 214-223, Nr. II q; Übersetzung nach Westermann-Angerhausen: „Du, der Du dieses siehst, wer Du auch seiest, bete, daß Gozbertus lebe.“.

74 „ + mæ . . . . þ : gørþæ : mik : han : gifær : mik : þæn l + hæl : rik • k xxxxxx tkr • kær : hus : rkø : mærutæ : siul : guþ : sihnn : l þaen : mik : kørþæ : auemari agrsia : plena : somin : tikum • l bentik : tatu : in : mleri : ibus : ebmyæflnhi“; sämtliche Informationen nach Westermann-Angerhausen 2014, 316f., Nr. IV c 1.

der Erlösung innerhalb des kontinuierlich wiederkehrenden Wunders der Wandlung der eucharistischen Gaben; die in den vergangenen Abschnitten präsentierten Beispiele sind überwiegend auf Latein und meist im Auftrag von Laien eingraviert. Neben der Bitte um Vergebung und Erlösung spielt der Stellvertretercharakter der Worte auf Patenen, Pyxiden oder Kelchen eine zentrale Rolle, denn die Inschriften ermöglichen den Laienstiftern eine unmittelbare Teilnahme am eucharistischen Opfer, von dem sie leiblich auf Abstand gehalten werden. In diesem Falle liegt der Schwerpunkt zunächst auf der Sichtbarkeit der Schrift und erst in zweiter Linie auf deren leichter Lesbarkeit.

Ferner entfalten die Fürbittinschriften bei eucharistischen Monstranzen eine Transzendenz und bei Weihrauchfässern erfahren sie eine Metamorphose. Bei den eucharistischen Monstranzen profitiert die Bittinschrift von der damals unumstößlichen Ansicht, dass sie gekoppelt an das göttliche, von der gewandelten Hostie ausgehenden lumen unmerklich in die Seele der Andächtigen fällt und mit deren Gebeten Erhörung bei Gott findet.

Bei der Metamorphose der Inschriften auf den Weihrauchfässern steht der feste Glaube dahinter, dass die Weihrauchschwaden jener während den Messen vollzogenen Inzensierungen die Fürbitten und Gebete zu Gott tragen, denn der Weihrauch steht für das zu Gott aufsteigende Gebet. Sämtliche dargelegten Sinnschichten einigt dann aber wieder die Tatsache, dass nämlich das inschriftlich perpetuierte Anliegen der Stifter seine Wirkung keineswegs aus einer leichten Lesbarkeit generiert, sondern aus seiner Präsenz innerhalb eines rituell korrekten Kontextes.

Literaturverzeichnis

Andersson, Aron (1956), *Silberne Abendmahlsgeräte in Schweden aus dem XIV. Jahrhundert*, 2 Bände, Uppsala.

Andrae, Katharina (2001), Katalogbeitrag „Nr. 66 Kelch“, in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt* (Katalog zur Ausstellung im Dom zu Magdeburg, in der Stiftskirche Quedlinburg und in der Stadtkirche Wittenberg 2001–2002), hg. v. Bettina Seyderhelm, Dresden, 258f.

Andrae, Katharina (2004), „Nr. 18 Kelch“, in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters aus evangelischen Kirchen Ostdeutschlands* (Katalog zur Ausstellung The National Museum of Western Art in Tokyo, 29. Juni–15. August 2004), hg. von Bettina Seyderhelm u. Mikinosuke Tanabe, Tokyo, 146–148.

Bergdolt, Klaus (1988), *Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis. Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance* (VCH, Acta Humaniora), Weinheim.

Bergemann, Uta-Christiane (2001), „Nr. 96 Kelch“, in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt* (Katalog zur Ausstellung im Dom zu Magdeburg, in der Stiftskirche Quedlinburg und in der Stadtkirche Wittenberg 2001–2002), hg. von Bettina Seyderhelm, Dresden, 302.

Birgitta (2008), *The Revelations of St. Birgitta of Sweden, volume 2. Liber Caelestis, Books IV-V*,trans. by Denis Searby with Introductions and Notes by Bridget Morris, Oxford.

Birgitta (2015), *The Revelations of St. Birgitta of Sweden, volume 4. The Heavenly Emperor´s Book to Kings, The Rule, and Minor Works* trans. by Denis Searby with Introductions and Notes by Bridget Morris, Oxford.

Braun, Joseph (1932), *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München.

Browe, Peter (1933), *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, München.

Degen, Rainer (1990), „III. Inschriften, 3. Die Patene", in: Thilo Ulbert (Hg.), *Der kreuzfahrerzeitliche Silberschatz aus Resafa-Sergiupolis* (Deutsches Archäologisches Institut, Resafa III), Mainz, 68–74.

Dehio, Georg (1974), *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Der Bezirk Magdeburg* (Neubearbeitung Beate Becker, Gerda Herrmann, Christa Stepansky, Heinrich Trost), hg. von Edgar Lehmann, Berlin.

Elbern, Victor H. (1963), „Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XVII, 1963, 1–76, 117–188.

Ellwardt, Kathrin (2001), „Nr. 51 Kelch", in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt* (Katalog zur Ausstellung im Dom zu Magdeburg, in der Stiftskirche Quedlinburg und in der Stadtkirche Wittenberg 2001–2002), hg. von Bettina Seyderhelm, Dresden, 238f.

Ellwardt, Kathrin (2004), „Nr. 61 Kelch", in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters aus evangelischen Kirchen Ostdeutschlands* (Katalog zur Ausstellung The National Museum of Western Art in Tokyo, 29. Juni–15. August 2004), hg. von Bettina Seyderhelm u. Mikinosuke Tanabe, Tokyo, 231–233.

Fischer, Peter (1990), *Denkmale des Kreises Salzwedel*, hg. von Freilichtmuseum Diesdorf, Diesdorf.

Franz, Adolph (1902), *Die Messe im deutschen Mittelalter*, Freiburg im Breisgau.

Frese, Tobias (2013), *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*, Berlin.

Fritz, Johann Michael (1966), *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik* (Beihefte der Bonner Jahrbücher 20), Köln, Graz.

Fritz, Johann Michael (1982), *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München.

Gärtner, Claudia (2007), „Die ‚Gregorsmesse' als Bestätigung der Transsubstantiationslehre? Zur Theologie des Bildsujets", in: Andreas Gormans u. Thomas Lentes (Hgg.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter* (Kultbild. Visualität und Religion in der Vormoderne, Bd. III, hg. v. Thomas Lentes), Berlin, 125–153.

Grieshaber, Franz Karl (1844), *Deutsche Predigten des XIII. Jahrhunderts*, 2. Abteilung, Hom. 613 m-l, Stuttgart.

Habenicht, Georg (2016), *Das ungefasste Altarretabel. Programm oder Provisorium* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 144), Petersberg.

Heidemann, Susanne (2001a), „Nr. 27 Pyxis", in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt* (Katalog zur Ausstellung im Dom zu Magdeburg, in der Stiftskirche Quedlinburg und in der Stadtkirche Wittenberg 2001–2002), hg. von Bettina Seyderhelm, Dresden, 204.

Heidemann, Susanne (2001b), „Nr. 65 Kelch", in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt* (Katalog zur Ausstellung im Dom zu Magdeburg, in der Stiftskirche Quedlinburg und in der Stadtkirche Wittenberg 2001–2002), hg. von Bettina Seyderhelm, Dresden, 256–258.

Heidemann, Susanne (2004), „Nr. 7 Pyxis", in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters aus evangelischen Kirchen Ostdeutschlands* (Katalog zur Ausstellung The National Museum of Western Art in Tokyo, 29. Juni–15. August 2004), hg. von Bettina Seyderhelm u. Mikinosuke Tanabe, Tokyo, 120f.

Jackson, Charles James (1967), *An Illustrated History of English Plate*, Bd. I (London 1911), Nachdruck, London.

Jäger, Franz (2005), *Die Inschriften des Landkreises Weißenfels* (Die deutschen Inschriften 62, Leipziger Reihe 1), Wiesbaden.

Jakobus de Voragine (2014[16]), *Legenda Aurea*, übers. von Carl Benz, mit einem Nachwort v. Walter Berschin, Gütersloh.

Jezler, Jezler (1994[2]), „Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – eine Einführung", in: *Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Katalog zur Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, 4. März–29. Mai 1994 und des Schnütgen-Museums in Köln, 21. Juni–28. August 1994), hg. von der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum, München, 13–26.

Jezler, Peter (Ikonographie)/Konrad, Konrad (stilistische Einordnung) (1994[2]), „97. Kopfüber schweben Engel ins Fegefeuer hinab, um mit Almosen und Hostien Arme Seelen zu retten", in: *Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Katalog zur Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, 4. März–29. Mai 1994 und des Schnütgen-Museums in Köln, 21. Juni–28. August 1994), hg. von der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum, München, 290f.

Jezler, Peter/Sibillano, Pasquale (1994[2]), „42. Eine Kelchdonation kann die Seele vor der Hölle retten", in: *Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Katalog zur Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, 4. März–29. Mai 1994 und des Schnütgen-Museums in Köln, 21. Juni–28. August 1994), hg. von der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum, München, 221.

Jungmann, Josef Andreas (1962[5]), *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der Römischen Messe. Bd. 2, Opfermesse*, Wien/Freiburg/Basel.

Kisters, Fritz (1994[2]), „98. In der Gregorsmesse fließt das Blut Christi über den Altar und öffnet den Armen Seelen den Weg in den Himmel", in: *Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Katalog zur Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, 4. März–29. Mai 1994 und des Schnütgen-Museums in Köln, 21. Juni–28. August 1994), hg. von der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum, München, 294.

Kratzke, Christine (2004), *Das Zisterzienserkloster Dargun in Mecklenburg-Vorpommern* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 25), Petersberg.

Laabs, Annegret (2000), *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250–1430* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 8), Petersberg.

Lampe, Jörg H./Willing, Meike (2012), *Die Inschriften des Landkreises Holzminden* (Die deutschen Inschriften 83, Göttinger Reihe 15), Wiesbaden.

Lanz, Hanspeter (1994[2]), „43/44. Ritter Konrad von Wolfurt stellt für sich, seine Vorfahren und all jene, die er verletzt oder getötet hat, ein Seelgerät bereit. Dazu gehört auch ein Kelch. Alles wird in einer Urkunde verzeichnet", in: *Himmel – Hölle – Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Katalog zur Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, 4. März–29. Mai 1994 und des Schnütgen-Museums in Köln, 21. Juni–28. August 1994), hg. von der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum, München, 222f.

Legner, Anton (2009), *Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln.

Mithoff, H. Wilhelm H. (1877), *Kunstdenkmäler im Hannoverschen*. Bd. IV: Fürstenthum Lüneburg, Hannover.

Mithoff, H. Wilhelm H. (1878), *Kunstdenkmäler im Hannoverschen*. Bd. V: Herzogtümer Bremen und Verden mit dem Lande Hadeln, Grafschaften Hoya und Diepholz, Hannover.

Omont, Henri (1901), „Inventaires du Trésor et des Objets précieux conservés dans l´Église de l´Abbaye de Saint-Denis en 1505 et 1739“, *Mémoires de la Société de l´Histoire de Paris et de l´Ile-de-France* XXVIII, 163–212.

Parisius, Adolf/Brinkmann, Adolf (1897), *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete. Bd. 20: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Gardelegen*, Halle a. d. Saale.

Pfeifer, Michael (2008[2]), *Der Weihrauch. Geschichte-Bedeutung-Verwendung*, Regensburg.

Rave, August B. (1986), *Fronleichnam in Siena. Die Maestà von Simone Martini in der Sala del Mappamondo*, Worms.

Schlie, Friedrich 1896, *Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd. I: Die Amtsbezirke Rostock, Ribnitz, Sülze-Marlow, Tessin, Laage, Gnoien, Dargun, Neukalen*, Schwerin.

Schmidt, Julius (1887), *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Nordhausen* (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete XI: Die Stadt Nordhausen), Halle a. d. Saale.

Seyderhelm, Bettina (2001a), „Nr. 67 Kelch“, in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt* (Katalog zur Ausstellung im Dom zu Magdeburg, in der Stiftskirche Quedlinburg und in der Stadtkirche Wittenberg 2001–2002), hg. von Bettina Seyderhelm, Dresden, 260f.

Seyderhelm, Bettina (2001b), „Nr. 76 Kelch“, in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt* (Katalog zur Ausstellung im Dom zu Magdeburg, in der Stiftskirche Quedlinburg und in der Stadtkirche Wittenberg 2001–2002), hg. von Bettina Seyderhelm, Dresden, 279f.

Seyfried, Peter (1993), *Kloster Diesdorf in der Altmark* (Große Baudenkmäler 463), München/Berlin.

Skubiszewski, Piotr (2003), „L´iconographie de la patène et du calice du frère Hugo“, in: *Autour de Hugo d´Oignies* (Katalog der Ausstellung Musée des Arts Anciens du Namurois in Namur, 29. Mai–30. November 2003), hg. von Robert Didier u. Jacques Toussaint, Namur, 99–123.

Stubblebine, James H. (1979), *Duccio di Buoninsegna and His School*, Bd. I, Princeton (NJ).

Stumpf, Marcus (1999), *Die Vita sancti Heinrici regis et confessoris und ihre Bearbeitung durch den Bamberger Diakon Adelbert*, Hannover.

Tripps, Johannes (2000[2]), *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin.

Westermann-Angerhausen, Hiltrud (2014), *Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500* (Denkmäler deutscher Kunst, hg. v. Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Bronzegeräte des Mittelalters, begr. v. Otto von Falke und Erich Meyer, fortgeführt v. Peter Bloch, hg. v. Rainer Kahsnitz 7), Petersberg.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Reproduktion nach Degen 1990, Foto Helmuth Nils Loose (Resafa-Archiv)
Abb. 2: Reproduktion nach Heidemann 2004, Foto Ulrich Sieblist
Abb. 3: Reproduktion nach Jezler/Konrad 1994, Foto Zürich, Schweizerisches Landesmuseum
Abb. 4: Reproduktion nach Skubiszewski 2003, Foto IRPA/KIK, Bruxelles
Abb. 5: Reproduktion nach Gärtner 2007
Abb. 6: Reproduktion nach Kister 1994, Foto Sammlung Heinz Kisters
Abb. 7: Reproduktion nach Andrae 2004, Foto Ulrich Ahrenmeier, Hannover
Abb. 8: Reproduktion nach Jezler/Sibillano 1994, Foto Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Autorinnen und Autoren

Verónica C. Abenza Soria (M.A., Universitat Autònoma de Barcelona, 2013; Doktorandin, Universitat Autònoma de Barcelona) ist seit 2013 Research Fellow am Department of Art and Musicology der Universitat Autònoma in Barcelona. Sie erhielt das MICINN Doktorandenstipendium für ihre Forschungen zu weiblichen Kunstmäzeninnen in Aragon, Navarra und Katalonien (11.-13. Jh.) (2013-2017) und ein Stipendium von der Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi (Florenz, Italien) zur Unterstützung ihrer Forschungen zu den Fresken des Klosters Santa María de Sigena (Aragon, Spanien) und der Fresken in der Kirche San Michele degli Scalzi (Pisa, Italien) (2016-2017). Derzeit ist sie Teil des MICINN Forschungsprojekts zu Mobilität und Kunstaustausch im mittelalterlichen Mittelmeerraum (1187-1388): Künstler, Objekte und Modelle – Magistri Mediterranei.

Melanie Augstein studierte Ur- und Frühgeschichte, Kunstgeschichte und Europäische Ethnologie/Volkskunde bzw. Empirische Kulturwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster sowie der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und nahm während der Studienzeit an zahlreichen Ausgrabungen in Deutschland und der Türkei teil. Sie promovierte in Tübingen bei Manfred Eggert über ein Gräberfeld der Hallstatt- und Frühlatènezeit aus Dietfurt an der Altmühl. Von 2011 bis 2018 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Ur- und Frühgeschichte der Universität Leipzig; aktuell ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Ur- und Frühgeschichte des Heinrich-Schliemann-Instituts für Altertumswissenschaften der Universität Rostock. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen insbesondere Gräberarchäologie und Totenrituale, daneben aber auch handlungs- und kommunikationstheoretische Ansätze in der Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie, Körper und Körperkonzepte in der Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie sowie Mensch-Tier-Beziehungen in der Ur- und Frühgeschichte. Dabei fokussieren ihre Studien vor allem die Urnenfelder- und Hallstattzeit Süd- und Südwestdeutschlands sowie die Jüngere Eisenzeit und Ältere Römische Kaiserzeit im Barbaricum. In Kooperation mit der Universität Rostock hat sie seit 2014 ein DFG-gefördertes Forschungsprojekt zum großen Urnengräberfeld der ausgehenden Vorrömischen Eisenzeit und Älteren Römischen Kaiserzeit von Nienbüttel.

Gorčin Dizdar wurde 1984 in Sarajevo (Bosnien und Herzegowina) geboren. Er studierte Philosophie und Moderne Sprachen an der Universität Oxford und erhielt sowohl seinen M.A.-Abschluss als auch seinen Doktortitel von der York University, Toronto, wo er Vanier Canada Graduate Stipendiat war. Der Titel seiner Dissertation lautet *The Standing Stones of Medieval Bosnia: Heresy, Dualism and Symbols in Pre-Ottoman Balkans*. Er unterrichtet derzeit an der International University of Sarajevo und ist Direktor der Mak Dizdar Foundation, einer NGO die sich der Bewahrung und Förderung des kulturellen Erbes von Bosnien und Herzegowina widmet.

Pauline H.E. Donceel-Voûte (geb. Voûte) *Abschlüsse*: PhD Universität Paris I/Panthéon-Sorbonne (1983); Absolventin der École du Louvre (1967). Forschungsstipendien und Fellowships: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington; Alexander von Humboldt Stiftung, München; C.N.R.S., Paris; Istituto storico olandese, Rom. *Akademischer Werdegang*: Direktorin des Nederlands Historisch-Archeologisch Instituut, Istanbul (1974-78); Gastprofessorin an der École Biblique et Archéologique Française, Jerusalem (1987-90); UNESCO Chair of Archaeology in Palestine: Universitäten Nablus, Bethlehem, Al-Quds Open (1997); UCLouvain in Louvain-la-Neuve, Professorin für Kunstgeschichte und Archäologie: Islamische Welt, Ikonologie, spätantikes/frühes Christentum, Östliches Christentum/Byzanz (1991-2014); inzwischen Emerita der UCLouvain mit diversen Lehraufträgen, Vorträgen und Publikationen (www.donceelvoute.be).

Sergey M. Ilyashenko lehrt am Department of Archaeology and Ancient World an der Southern Federal University in Rostow am Don, Russland, und ist stellvertretender Direktor des Archaeological Museum and Preserve « Tanais » in Tanais, Russland. Er hat über 70 wissenschaftliche Artikel verfasst und eine Monographie (2013) zu Dipinti auf Amphoren verfasst.

Wilfried E. Keil: Studium zum Film- und Fernsehwirt (WAM) in Dortmund und Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Klassischen Archäologie in München. Mitarbeit an Projekten der Bauforschung (vor allem Dom zu Worms und St. Johannis in Mainz), der Inventarisierung und Ausgrabung des Instituts für Europäische Kunstgeschichte, Heidelberg. 2011 Promotion über Romanische Bestiensäulen an der Universität Heidelberg. Seit 1. 7. 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk" des SFB 933 „Materiale Textkulturen" an der Universität Heidelberg.

Sarah Kiyanrad war von 2012–2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 933 „Materiale Textkulturen" (Universität Heidelberg) und promovierte über iranische Amulette (*Gesundheit und Glück für seinen Besitzer. Schrifttragende Amulette im islamzeitlichen Iran (bis 1258)*). Seit 2017 arbeitet sie im Rahmen eines Forschungsstipendiums der Gerda Henkel Stiftung zu safawidischer Historiographie. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören iranische Geschichte (speziell der Safawiden) und deren Verflechtungen, religiöse Volkskunst sowie historische Reiseberichte aus und über Iran.

Valeriya Kozlovskaya: freie Wissenschaftlerin mit langjähriger Feldforschungserfahrung in der Schwarzmeerregion. Ihre jüngste Publikation ist ein Sammelband zum Thema *The Northern Black Sea in Antiquity: Networks, Connectivity, and Cultural Interactions* (Cambridge University Press 2017). Sie lebt in Boston, MA.

Thomas J. Kraus: Studium der Katholischen Theologie und englischen Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Regensburg und der University of Sheffield, Dissertation an der Katholisch-theologischen Fakultät der Universität Regensburg (publiziert als *Sprache, Stil und historischer Ort des zweiten Petrusbriefes* [WUNT 2.136; Tübingen: Mohr Siebeck, 2001]). Seit 1999 Lehrer an einem Gymnasium in Bayern und, zudem, seit 2013 Lehrbeauftragter an der Universität Zürich, Schweiz.

Anne Kurtze: Ausbildung zur Restauratorin am Istituto Palazzo Spinelli, Florenz. Dann von 2001 bis 2006 Studium der Kunstgeschichte und Erziehungswissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum, Masterarbeit zum Thema „Schaubedürfnis: Das Theorem der Schaudevotion in der Kunstgeschichte". 2011 bis 2015 Dissertation an der Universität Potsdam zum Thema „Durchsichtig oder durchlässig – die Sichtbarkeit der Reliquien und Reliquiare des Essener Stiftsschatzes im Mittelalter". Seit 2006 angestellt am Rheinischen Landesmuseum Trier der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz.

Farnaz Masoumzadeh Assistant Professor an der Art University of Isfajan, Faculty of Visual and Applied Arts, Grafic Design Department ist in ihrer Forschung auf Islamische Kunst spezialisiert. Im Januar 2016 schloss sie ihre Dissertation in Kunstwissenschaft an der Tarbiat Modares University, Tehran (Iran) ab. Der Titel ihrer Dissertation lautet *Visual Language of Samanid Slipware Decorations in light of Graphology Principles*; in dieser entdeckte sie Grundelemente der kulturellen Graphologie samanidischer Inschriften sowie eine Methode allegorischer Graphologie, um samanidische engobierte Ware neu zu lesen. Masoumzadeh hat in Zusammenhang mit ihrem Dissertationsthema fünf Artikel in nationalen und internationalen Journals publiziert.

Annick Payne: Studium der klassischen Philologie und Altorientalistik in London. 2013 Promotion zu Schrift und Schriftlichkeit der Anatolischen Hieroglyphenschrift, FU Berlin. 2013-2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt eikones NFS-Bildkritik, Universität Basel, im Modul A: Materialität und Semantik der Schrift. Seit 2017 Leiterin des SNF-Ambizione Projektes "Early History of Alphabetic Writing in Anatolia", Institut für Archäologische Wissenschaften, Universität Bern.

Daniel Redlinger: 1995-2002 Studium der Islamwissenschaft (Arabisch, Persisch, Urdu), Orientalischen Kunstgeschichte, Politologie, Indologie und Vergleichenden Religionswissenschaften an der Universität Bonn; 2002 Magister der Orientalischen Kunstgeschichte an der Universität Bonn; 2013 Promotion in der Islamwissenschaft Architektur, Dekor und Inschriftensysteme am Quṭb Komplex in Delhi. Architektur als Quelle und Kulisse für historische Konstrukte; 2006-2007 Lehrbeauftragter am Institut für Orientalische Kunstgeschichte; 2008-2011 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Asiatische und Islamische Kunstgeschichte; 2001-2012 Koordinator der Bonn International Graduate School-OAS; 2012-2014 Post-Doc Stipendiat am Annemarie Schimmel Kolleg, Universität Bonn; seit 2013 zwei Post-Doc Projekte: Repräsentations- und Wahrnehmungsprozesse bei islamischen Inschriftensystemen, mamlukischer und ayyubidischer Memorialarchitektur in Syrien, Jordanien und Palästina; mehrmonatige Forschungs- und Studienaufenthalte in Indien, dem Jemen, Syrien, Jordanien, Ägypten, der Türkei, VAE und Marokko.

Vera-Simone Schulz: Vera-Simone Schulz studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Russistik in Berlin, Moskau und Damaskus. Von April 2011 bis März 2014 war sie wissenschaftliche Assistentin in der Abteilung von Prof. Dr. Gerhard Wolf am Kunsthistorischen Institut in Florenz - Max-Planck-Institut. Seit April 2014 ist sie wissenschaftliche Koordinatorin des DFG-Projektes „Networks: Textile Arts and Textility in a Transcultural Perspective (4th-17th Cent.)“ (Humboldt-Universität zu Berlin, Leitung: Prof. Dr. Gerhard Wolf) sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Direktion von Prof. Dr. Gerhard Wolf am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich künstlerischer Austauschprozesse im und jenseits des Mittelmeerraumes vor 1500, globaler und lokaler Verflechtungen der Künste in Florenz und der Toskana, Ding-, Bild-, Schrift-Forschung in transkultureller Perspektive sowie Transmedialität und Transmaterialität.

Christoffer Theis studierte Ägyptologie und Altorientalistik im Erststudium sowie Theologie und Forschungsrelevante Sprachen mit dem Schwerpunkt Semitistik im Zweitstudium an den Universitäten Göttingen, Birmingham und Heidelberg. Diese schloss er 2008 mit einem Magister Artium an der Georg-August-Universität Göttingen und 2013 mit einem Master of Arts an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg ab. Im Jahr 2013 erfolgte die Promotion zu „Magie und Raum. Der magische Schutz ausgewählter Räume im alten Ägypten nebst einem Vergleich zu angrenzenden Kulturbereichen“ an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, die 2017 mit dem Forschungspreis der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft ausgezeichnet wurde. Zwischen 2012–2015 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im SFB 933 „Materiale Textkulturen“. Seit 2015 ist er Projektleiter „A Synopsis of the Pyramid Texts“, welches durch die Exzellenzinitiative FRONTIER, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, gefördert wird. Seit 2018 leitet er das Projekt „Ägyptische Lehnwörter in altorientalischen Sprachen und dem Griechischen“, welches durch die Fritz Thyssen Stiftung gefördert wird. Seine Forschungsschwerpunkte sind Magie und Religion, interdynastische Beziehungen zwischen den verschiedenen altorientalischen Kulturen sowie die Anwendung von Digital Humanities in den Geisteswissenschaften.

Johannes Tripps: Prof. Dr. phil. habil., Kunsthistoriker. Studium der Kunstgeschichte, Mittleren und Neueren Geschichte und Klassischen Archäologie an der Universität Heidelberg, Promotion an der Universität Heidelberg, Wiss. Assistent an der Universität Heidelberg, Wiss. Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz, Habilitation an der Universität Heidelberg, Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Konservator für Kunsthandwerk und Vizedirektor der Stiftung Schloss Oberhofen am Historischen Museum in Bern, Professur für Storia Comparata dell'Arte Europea an der Università degli Studi in Florenz, derzeit: Professur für Kunstgeschichte der Materiellen Kultur an der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig.

Laura Willer studierte Papyrologie, Alte Geschichte, Griechisch und Klassische Archäologie an der Universität Heidelberg bis 2011. Ihre Dissertation, die im Jahr 2015 abgeschlossen wurde, trägt den Titel *„Beschreib es und trag es versteckt“ Sogenannt magische Papyrusamulette aus dem römischen*

Ägypten in der Praxis – Ihre Herstellung und Handhabung. 2012–2015 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 933 „Materiale Textkulturen“. Seit 2015 ist sie Assistentin am Institut für Papyrologie der Universität Heidelberg. 2017 war sie Forschungsstipendiatin am Berliner Antike Kolleg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Magie in der griechisch-römischen Antike, antike Zeitwahrnehmung und die Wiederverwendung von Papyri.

Index

https://doi.org/10.1515/9783110619928-016